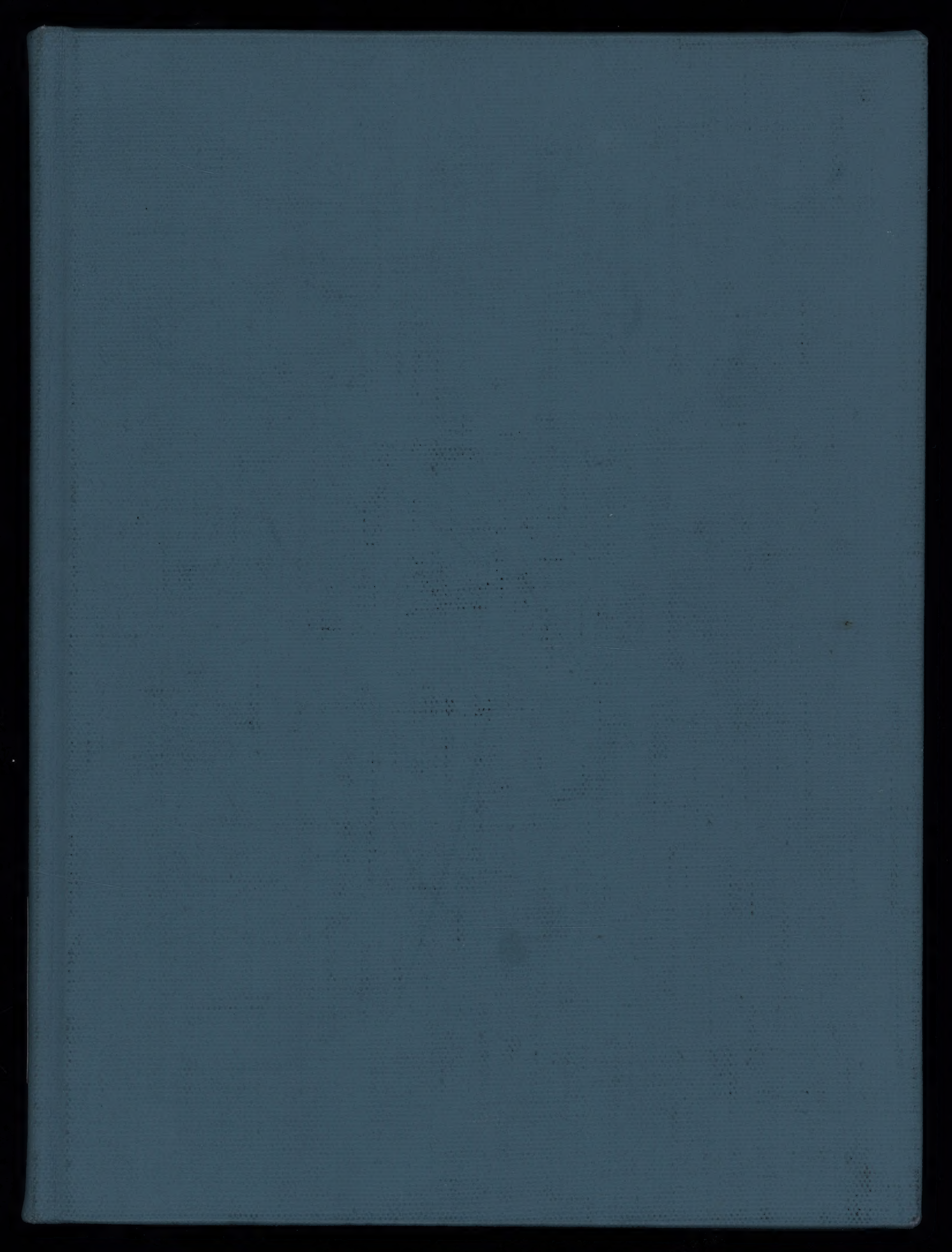
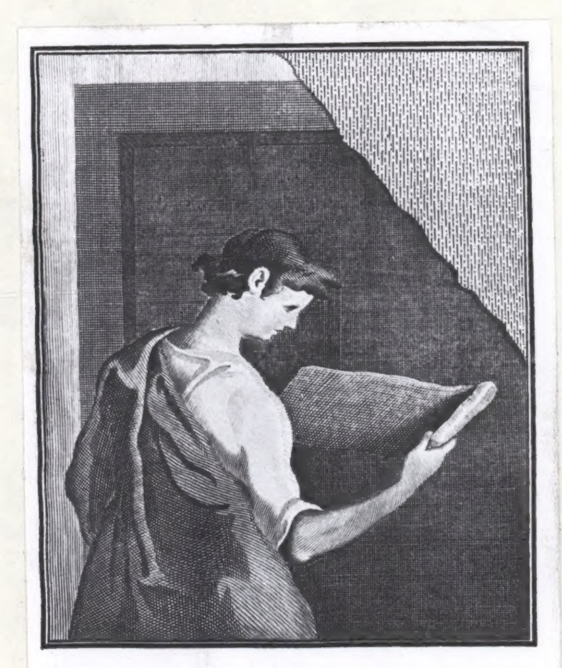
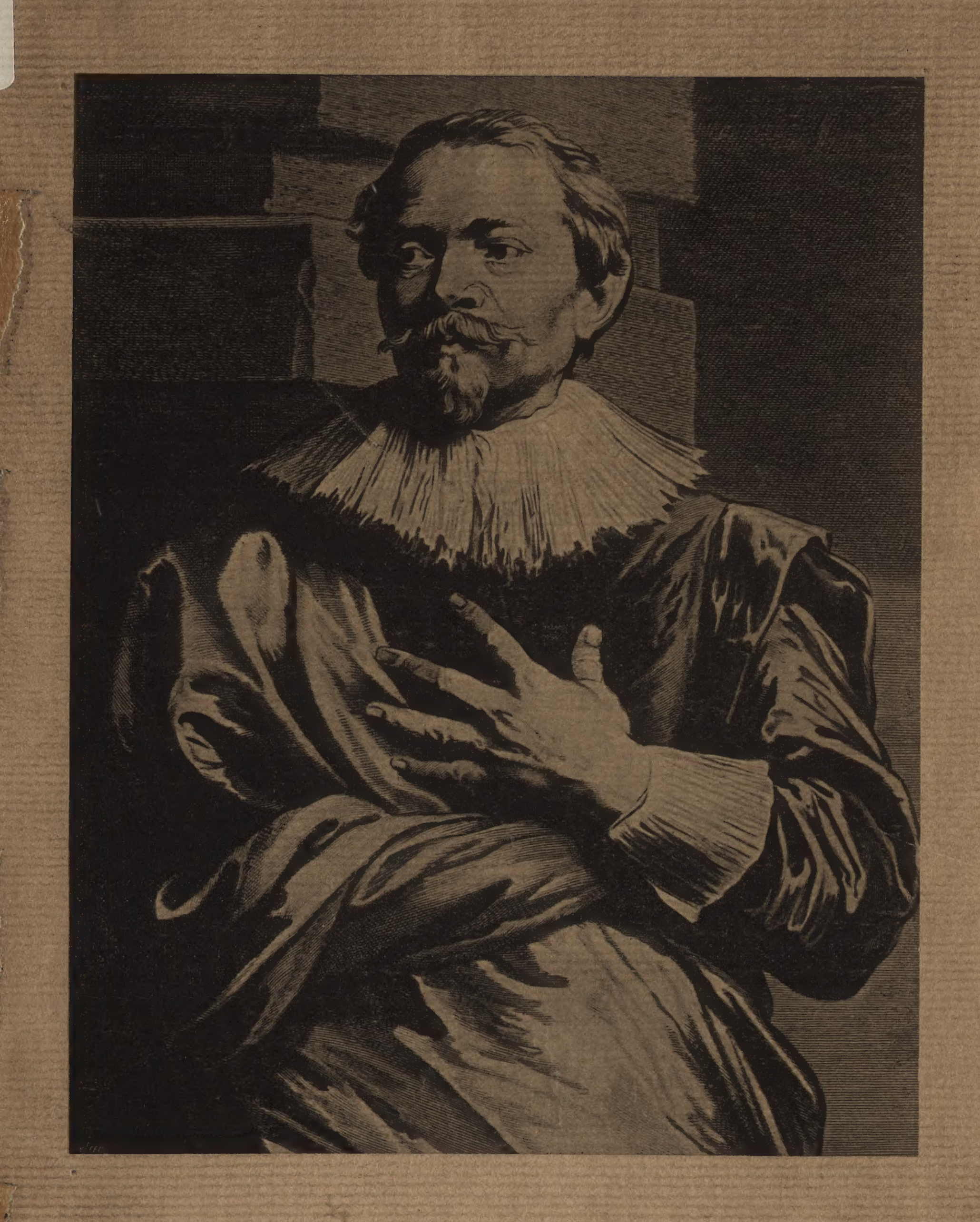






Jordaens



Heliogr. v. J. Löwy, Hofkunstanstalt, Wien.

JACQUES JORDAENS

ET SON ŒUVRE

PAR

P. BUSCHMANN JR.

ÉTUDE PUBLIÉE A L'OCCASION DE L'EXPOSITION JORDAENS
ORGANISÉE A ANVERS EN MCMV

TRADUITE DU NÉERLANDAIS PAR GEORGES EEKHOUD

AVEC 45 REPRODUCTIONS HORS TEXTE



BRUXELLES
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie
MCMV

JACQUES JORDAENS

ET SON ŒUVRE

PAR

P. BUSCHMANN JR.

ÉTUDE PUBLIÉE A L'OCCASION DE L'EXPOSITION JORDAENS

ORGANISÉE A ANVERS EN MCMV

TRADUITE DU NÉERLANDAIS PAR GEORGES EEKHOUD

AVEC 45 REPRODUCTIONS HORS TEXTE



BRUXELLES

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE

G. VAN OEST & Cie

MCMV

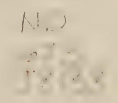


TABLE:

TABLE DES PLANCHES:

« Soo d'oude songen
Soo pepen de jongen. »

La présente étude n'a pas le caractère d'un travail complet et définitif sur Jordaens. Elle s'adresse au grand public lettré plutôt qu'aux érudits et n'a d'autre portée que de contribuer à mieux faire connaître et apprécier le génie de l'artiste, en l'honneur duquel une exposition s'organise cette année à Anvers. A cet effet une importance au moins aussi grande aura été accordée aux illustrations qu'au texte même de cette monographie.

La partie biographique est principalement un résumé des données publiées depuis le XVIIe siècle jusqu'en ces derniers temps et que je me suis efforcé de raccorder entre elles et de présenter autant que possible sous leur véritable jour. L'étude de l'art et des œuvres du maître demeure plus originale.

On ne pouvait songer à donner dans le cadre fort limité de cet ouvrage une analyse complète de tous les tableaux de Jordaens. D'ailleurs je me suis borné en principe aux œuvres qui m'étaient connues par autopsie, ou dont j'ai pu me procurer tout au moins de bonnes photographies. J'espère toutefois que les œuvres maîtresses du grand artiste n'auront pas été passées sous silence.

Dans la liste bibliographique j'ai renseigné aussi complètement que possible les ouvrages consultés. Mais je tiens à mentionner spécialement les auteurs auxquels je suis le plus redevable : M. Max Rooses, *qui a étudié le maître de très près et qui a déjà longuement parlé de lui dans ses grands ouvrages et*

et dans plusieurs articles de revue ; M. F. Jos. van den Branden, *dont la* Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool *représente une source de renseignements inépuisable ; et M.* H. Hymans, *qui fournit d'amples et de précieux matériaux pour l'étude de Jordaens dans son article de la* Biographie Nationale *et dans d'innombrables notes disséminées dans ses écrits.*

De nombreux directeurs de Musées et quantité de propriétaires de galeries particulières me fournirent avec une extrême bonne grâce les renseignements dont j'avais besoin, ou m'autorisèrent à faire photographier les tableaux du maître. Je regrette de ne pouvoir citer ici que quelques noms : le Comte Darnley, *à Cobham Hall ; M.* Lafond, *à Rennes ; M.* James Paton, *à Glasgow ; le Dr.* Seidel, *à Berlin ; M.* A. Somof, *à St.-Pétersbourg ; le Comte* Wemyss, *à Gosford House* ; *le Dr.* Zahradnik, *à Prague* ; *le Dr.* Zimmermann, *à Vienne, etc. etc. Je tiens à remercier tout spécialement le Prof.* G. Hulin, *à Gand, qui eut non seulement l'amabilité de montrer le beau Jordaens qui lui appartient, mais qui, au cours de l'entretien que j'eus avec lui, me communiqua quantité de remarques et d'observations, résultats de la longue étude qu'il a faite des œuvres de Jordaens.*

P. B. Jr.

Anvers, Juin 1905.

BIBLIOGRAPHIE

(par ordre chronologique)

JEAN MEYSSENS : *Image de divers Hommes desprit sublime*, etc. Anvers, 1649

CORN. DE BIE : *Het Gulden Cabinet van de edel vrij Schilder Konst.* Antwerpen, 1661-62

JOACHIM VON SANDRART : *Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerei-Künste*, etc. (Zweiter Theil, Drittes Buch, p. 336. — Zweiter Haupt Theil, Dritter Theil, p. 71). Nürnberg, 1675-79

ARN. HOUBRAKEN : *De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders*, etc. (2e druk, Ie Deel, p. 154). 's Gravenhage, 1753

JAKOB CAMPO WEYERMAN : *De Levensbeschrijvingen der Nederlandsche Konst-Schilders*, etc. (Ie Deel, p. 382). 's Gravenhage, 1729

R. HECQUET : *Catalague des Estampes gravées d'après Rubens, auquel est joint l'œuvre de Jordaens*, etc. Paris, 1751

G. HOET : *Catalogus of naamlijst van Schilderijen*, etc. 's Gravenhage, 1752

J. B. DESCAMPS : *La Vie des Peintres flamands*, etc. (T. II, p. 1). Paris, 1754

G. P. MENSAERT : *Le Peintre amateur et curieux*, etc. Bruxelles, 1763

DE PILES : *Abrégé de la Vie des Peintres*, etc. Amsterdam, 1767
[Cette biographie de Jordaens fut reproduite dans le *Grand Dictionnaire historique* de L. Moreri, T. III].

J. B. DESCAMPS : *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant.* Paris, 1769

P. TERWESTEN : *Catalogus of naamlijst van Schilderijen*, etc. 's Gravenhage, 1770

J. VON SANDRART : *Teutsche Academie*, enz. *bey dieser neuen Ausgabe verändert*, etc. von Dr. J. J. VOLKMANN. (Des Dritten Hauptteils zweyter Band, p. 354). Nürnberg, 1774

N. CORNELISSEN : *Tombeau de Jordaens.* (Messager des Sciences et des Arts de Belgique, T. I, p. 1, et p. 509). Gand, 1833

VICTOR C. VAN GRIMBERGEN : *Historische Levensbeschrijving van P. P. Rubens*, etc. Rotterdam, 1840

J. BURCKHARDT : *Die Kunstwerke der Belgischen Städte erläutert.* Düsseldorf, 1842

TH. VAN LERIUS : *Notice analytique et raisonnée du Catalogue du Musée d'Anvers.* (Messager des Sciences historiques, 1851, p. 273).

P. GÉNARD : *Notice sur Jacques Jordaens.* (Messager des Sciences historiques, 1852, p. 203-244).

G. F. WAAGEN : *Treasures of Art in Great Britain*, etc. London, 1854

TH. VAN LERIUS : *Notice des œuvres d'art de l'église paroissiale de St. Jacques à Anvers.* Borgerhout, 1855

ALVIN : *Le Peintre Jacques Jordaens est-il né calviniste*? (Bulletins de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, T. XXII, IIe partie, p. 740). 1855

W. NOEL SAINSBURY : *Original unpublished papers illustrative of the life of Sir P. P. Rubens*, etc. (Preface, p. xx, et texte, p. 211). London, 1859

G. PARTHEY : *Deutscher Bildersaal.* (I. Band, p. 645). Berlin, 1863

G. F. WAAGEN : *Manuel de l'Histoire de la Peinture* (trad. Hymans) T. II, p. 244. Bruxelles, 1863

ALFR. MICHIELS : *Histoire de la peinture flamande* (T. VII, p. 360). Paris, 1865-76

PH. ROMBOUTS & TH. VAN LERIUS : *De Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde.* Antwerpen, 1872

Catalogue du Musée d'Anvers, (Troisième Édition complète) Anvers, 1874

Stichting der Oranjezaal. 's Gravenhage, 1876

CD. BUSKEN HUET : *Het Land van Rubens*, (p. 210). Amsterdam, 1879

H. HYMANS : *Histoire de la Gravure dans l'École de Rubens.* Bruxelles, 1879

MAX ROOSES : *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* Gent, 1879

WOLTMANN & WOERMANN : *Geschichte der Malerei* (III. p. 474). Leipzig, 1879-1888

ALEX. PINCHART : *Archives des Arts, Sciences et Lettres* (T. III, p. 214). Gand, 1881

F. JOS. VAN DEN BRANDEN : *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* Antwerpen, 1883 [Le chapitre traitant de Jordaens fut publié, en traduction française, dans la revue « L'Art », t. XXXI-XXXII].

HERMAN RIEGEL : *Beiträge zur niederländische Kunstgeschichte* (II. Band, p. 100). Berlin, 1882

A. J. WAUTERS : *La Peinture Flamande*, p. 245. Paris (sans date : 1883)

J. GUIFFREY : *Les Tableaux de Jordaens au Musée du Luxembourg* (Courrier de l'Art, 1885, p. 152 et 163).

MAX ROOSES : *Jacques Jordaens et ses œuvres.* Anvers, 1885

OLOF GRANBERG : *Catalogue raisonné de tableaux anciens*, etc. *dans les collections privées de la Suède.* Stockholm, 1886

EMILE MICHEL : *Les Musées d'Allemagne.* Paris, 1886

H. HYMANS : *Jacques Jordaens.* (Biographie Nationale, T. X, p. 515). Bruxelles, 1888-9

CORN. HOFSTEDE DE GROOT : *Arn. Houbraken und seine Groote Schouburgh.* 's Gravenhage, 1893

G. GÖTHE : *Eene groote schilderij van Jacob Jordaens in Zweden.* (De Vlaamsche School, 1893, p. 40).

L. GONSE : *Les chefs-d'œuvre des Musées de France. La Peinture.* Paris, 1900

MAX ROOSES : *De oude Hollandsche en Vlaamsche Meesters in den Louvre*, etc. Amsterdam (sans date)

Max Rooses : *Rubens' Leven en Werken.* Antwerpen-Amsterdam, 1903

Id. *De Teekeningen der Vlaamsche Meesters : Jordaens en andere historieschilders der XVIIe eeuw.* (Onze Kunst, 1903, II^d^ Semestre, p. 151).

A. Hustin : *Les Jordaens du Sénat.* (L'Art, 1904, p. 35).

Max Rooses : *L'Œuvre de Jordaens dans la salle d'Orange.* (L'Art Flamand et Hollandais, 1905, Ier Semestre, p. 121).

Id. *Jordaens Calvinist.* (De Vlaamsche Gids, 1905, p. 1).

Biographies plus sommaires (en partie inexactes) dans les ouvrages connus de Smith, Nagler, Immerzeel, Kramm, Siret, Müller & Singer, Bryan, etc.

Description de quelques tableaux dans des publications de luxe consacrées à certains Musées (Berlin, Brunswick, Cassel, etc.)

Notes dispersées dans *Zahn's Jahrbücher, Repertorium für Kunstwissenschaft, Zeitschrift für bildende Kunst u. Kunstchronik, Obreen's Archief, Oud-Holland, Gazette des Beaux-Arts*, etc.

Les autres ouvrages consultés sont mentionnés dans le texte.

CATALOGUES DES MUSÉES ET COLLECTIONS

AUXQUELS RENVOIENT LES NUMÉROS RENSEIGNÉS DANS LE TEXTE

Amsterdam : *Catalogus der Schilderijen* etc. *in het Rijksmuseum.* 1903

Anvers : *Catalogue du Musée d'Anvers*, (Troisième édition complète) 1874 (épuisé) *Catalogue des Peintures et des Sculptures du Musée Royal d'Anvers* (sixième édition abrégée).

Berlin : Könichliche Museen. — *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum*, (Fünfte Auflage). 1904

Brunswick : Herzogliches Museum. — *Beschreibendes und kritisches Verzeichniss der Gemälde-Sammlung*, von Herman Riegel. 1900

Breslau : Schlesisches Museum der bildenden Künste. — *Beschreibendes Verzeichniss der Gemälde*, IV. Auflage). 1902

Bruxelles : Le Musée de Bruxelles. — *Tableaux Anciens. Notice, guide et catalogue*, par A. J. Wauters. 1900

Id. *Catalogue de la Galerie d'Arenberg à Bruxelles*, par W. Bürger. 1859

Budapest : *Verzeichniss der Gemälde der National-Gallerie.* 1897

Carlsruhe : Grossherzogl. Kunsthalle. — *Katalog der Gemälde-Galerie*, von K. Koelitz, (Dritte Auflage). 1894

Cassel : *Kurzes Verzeichniss der Gemälde in der Königlichen Galerie*, von O. Eisenmann. (Fünfzehnte Auflage). 1905 (la grande édition est épuisée)

COLOGNE : *Verzeichnis der Gemälde des Städtischen Museums Wallraf-Richartz.* 1903

COPENHAGUE : *Fortegnelse over den Kongelige Malerisamlings Billeder af Aeldre Malere,* ved Karl Madsen 1904

DRESDE : *Katalog der Könichlichen Gemäldegalerie,* von Karl Woermann, (grosse Ausgabe, Fünfte Auflage). 1902

DARMSTADT : *Die Gemäldesammlung des grossherzoglichen Museums zu Darmstadt,* von Rud. Hofmann. 1875 (épuisé)

FLORENCE : *Catalogue de la Galerie Royale des Uffizi,* par Eug. Pieraccini. 1902

FRANCFORT S/M. *Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstintituts,* von H. Weizsäcker, (Erste Abtheilung). 1900

GLASGOW : Corporation Galleries of Art. — *Catalogue descriptive and historical of the Pictures and Sculpture,* by James Paton, (Seventh Edition). 1898

LYON : *Catalogue sommaire des Musées de la Ville de Lyon.*

MADRID : *Catálogo de los Cuadros del Museo Nacional de Pintara y Escultura,* por Don Pedro de Madrazo, (Novena Edición). 1903

MAYENCE : *Verzeichnis der Gemäldesammlung der Stadt Mainz.* 1902

MUNICH : *Katalog der Gemäldesammlung der kgl. Aelteren Pinakothek.* 1904

OLDENBOURG : *Verzeichniss der Gemälde, etc. in der Grossherzoglichen Sammlung.* 1890

PARIS : Musée National du Louvre. — *Catalogue sommaire des Peintures.*
1902 (la grande édition est épuisée)

ID. Lafenestre et Lichtenberger : *La Peinture en Europe : Le Louvre.* s. d.

ST. PÉTERSBURG : Ermitage Impérial. — *Catalogue de la Galerie des Tableaux.* (2e partie. Écoles Néerlandaises et Allemande), par A. Somof. 1901

STRASSBOURG : *Verzeichnis der Städtischen Gemälde-Sammlung,* (Zweite Auflage). 1903

STUTTGART : *Verzeichnis der Gemälde-Sammlung im königlichen Museum der bildenden Künste.* 1903

STOCKHOLM : *Notice descriptive des Tableaux du Musée de Stockholm,* par Georg Göthe. (Ire Partie, maîtres étrangers, Deuxième Édition). 1900

VIENNE : Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaisershauses. — *Führer durch die Gemälde-Galerie.* (Alte Meister. II. Niederl u. deutsche Schulen). 1896

ID. K. K. Akademie der bildenden Künste. — *Katalog der Gemälde Galerie.* 1900

I

L'ART DE JORDAENS

Rubens, van Dyck, Jordaens ! — Ces trois noms sonnent une fanfare de triomphe au pays flamand du XVIIe siècle. Ils se rattachent indissolublement l'un à l'autre en un triumvirat qui imposa sa suprématie à son temps et à son milieu. Pour l'univers ils incarnent la gloire entière de la Renaissance flamande, — même au détriment d'autres maîtres dont les mérites se voient éclipsés par les leurs.

Avant Rubens l'art flamand paraissait irrémédiablement déchu. La tradition des époques primitives était perdue, et à sa place s'était substituée l'imitation d'un art exotique — l'Italien — présentant tous les symptômes de la décadence. La vieille glèbe flamande paraissait épuisée par tant de luxuriantes moissons et elle semblait avoir besoin d'un long repos afin de réparer ses forces créatrices à l'intention des générations futures.

Et cependant il n'en était rien. De ces arides broussailles des romanistes flamands, de ces rhéteurs du pinceau, surgit à l'improviste cet arbre puissant et formidable : Rubens. Avec lui le terreau natal se remit à fermenter et un nouveau printemps s'épanouit sur les bords verdoyants de l'Escaut.

Rubens demeure le chef, le foyer de toute cette renaissance, le « prince des peintres », comme on l'appelait de son temps et comme on l'intitule encore. Mais à ses côtés se dressent immédiatement deux autres figures qui lui sont intimement apparentées quoiqu'elles diffèrent complètement entre elles sous beaucoup de rapports : van Dyck et Jordaens.

Alors que Rubens s'impose comme le maître des maîtres, que van Dyck demeure encore ce qu'il était de son vivant : le favori des grands de la terre, Jordaens est beaucoup moins connu et apprécié et cela quoiqu'on le cite généralement en même temps que ses deux grands contemporains.

Sa renommée sonne creux, sa popularité est superficielle ; la prétendue admiration pour son œuvre s'arrête à la surface sans pénétrer jusqu'à l'esprit, jusqu'à l'essence de son art. Son originalité effarouche plus qu'elle ne séduit. L'art de Rubens et de van Dyck est facile à saisir dans son ensemble. On se l'assimile et on en jouit sans effort. Mais il faut un certain labeur, une certaine contention pour relier entre elles les manifestations souvent très inégales et même contradictoires de l'art de Jordaens, pour en découvrir la base, le motif capital. Chacun connait naturellement ses Jeunes qui sifflent comme les Vieux ont chanté, ses Rois en train de boire, ses Paysans soufflant dans leur bouillie — mais reproduites à satiété ces scènes en deviennent plutôt fastidieuses que piquantes, quelle que soit la crânerie avec laquelle elles furent peintes. Pour peu que l'on rencontre encore certaines scènes religieuses, on se trouve complètement déconcerté et l'on n'éprouve guère l'envie de faire plus amplement connaissance avec le peintre. En dépit de ses mérites, de son nom et de son talent, Jordaens demeure



Phot. Generalstabens Litografiska Anstalt, Stockholm.

L'Adoration des Bergers (1618)
(Nationalmuseum, Stockholm).

aujourd'hui encore pour nombre d'amateurs une manière d'ours mal léché, un maroufle qui ne parvint pas à se dégager des instincts soi-disant triviaux et des viles contingences de sa race.

* * *

Jordaens est souvent méconnu et il y a plusieurs raisons à cela; la première et la principale de ces raisons, il faut la chercher dans le peintre même.

Il n'en est pas de plus inégal; d'une hauteur géniale il dégringolera parfois dans le plus grossier barbouillage. Toujours il semble s'être abandonné à l'humeur du moment — tantôt se régalant des couleurs les plus opulentes et prenant plaisir à pétrir et à modeler les formes les plus divines, — puis, autrement disposé, se contentant de brosser au petit bonheur, trempant ses pinceaux dans une couleur opaque et crasseuse. C'est précisément dans cette franchise poussée jusqu'à la brutalité que réside une des particularités de son caractère. Il se donna tel qu'il était, et il se donna *complètement,* sans réserve, avec une effronterie, serais-je tenté de dire, inconnue de nos temps réfléchis et trop prudents.

Il n'y a pas lieu de lui en vouloir pour s'être si cordialement moqué de ce que l'on pourrait dire de sa peinture. Il peignit pour sa propre jouissance, et — à son époque personne n'aurait trouvé à y contredire — pour son propre profit; il peignait sensuellement et d'abondance, sa production fut énorme, et il n'en vécut que plus largement. Nos cerveaux sont devenus trop complexes, pour comprendre et apprécier pareille conception de la vie et de l'art dans sa simplicité primordiale ; nous en sommes un peu effarouchés

comme par un exploit que nous n'aurions jamais osé accomplir, — mais en fin de compte nous ne pouvons nous empêcher d'admirer cet homme qui ne connut point la fausse pudeur et qui se montra en pleine lumière tel qu'il était.

Jordaens s'est fait beaucoup de tort aussi en se faisant aider, à l'exemple de son grand contemporain Rubens, par ses nombreux élèves. Il ne s'en cachait pas et en maint contrat de commande il est expressément fait mention de cette collaboration : « Et il sera tenu de repeindre de sa main » ce qui aurait été peint par d'autres, de sorte que cette » peinture puisse passer pour l'œuvre même du signor Jor- » daens et qu'il y apposera son nom et sa signature » (1).

Avec une enviable candeur les contemporains avaient pleine confiance dans l'efficacité de cette clause, et lorsque le signor Jordaens livrait le nombre fixé d'aunes carrées de toile peinte, on lui faisait cordialement fête et souvent on lui offrait un cadeau par dessus le marché, en témoignage de grande satisfaction pour son « habile peinture ».

Nous avons perdu cette bonhomie et au lieu de prendre pour argent comptant tout ce qui sortit de l'atelier du peintre, nous nous mettons à examiner ses tableaux à la loupe afin de démêler quelles touches sont de la propre main du maître et quelles autres sont l'œuvre de ses collaborateurs.

Le temps et les mœurs ont changé, mais les œuvres signées de Jordaens sont demeurées en masse, — et si l'on

---

(1) « Ende tgene door andere geschildert zal wezen blijft hij gehouden » zoo te overschilderen, dat het voor zijn Signors Jordaens eygen werck » gehouden sal worden ende overzulcx zijnen naem ende teeckeninge » daer onder te stellen. »

Cité par Van den Branden, *Schilderschool*, page 828. Voir aussi p. 829.



Phot. Hermans, Anvers

Le Christ en Croix
(Fondation Terninck, Anvers).

prend celles-ci en bloc sans séparer l'ivraie du bon grain, le jugement que l'on portera sur l'artiste risque de lui être défavorable sous beaucoup de rapports.

Mais ce n'est pas ainsi qu'il convient de procéder pour se rendre compte de la valeur d'un artiste. Si l'on prend en considération d'une part tout ce qu'il a produit d'inférieur ou de déplaisant, et si l'on tient compte d'autre part du meilleur et du plus sérieux de son œuvre, ces œuvres excellentes, pour être en moindre abondance, suffiront amplement à attester la supériorité du peintre.

Or la critique n'a pas toujours procédé de cette façon à l'égard de Jordaens, et généralement elle a exageré et multiplié ses défauts sans daigner reconnaître ses très grands mérites.

Jordaens fut méprisé aussi bien par les critiques qui ne connaissaient qu'imparfaitement son œuvre ou qui étaient incapables de l'apprécier, que par les collectionneurs et les administrations de musées se refusant souvent à consacrer le moindre argent à l'achat de ses œuvres, même si celles-ci leur étaient offertes à des prix dérisoires (1), ou qui, chose pire encore, reléguaient depuis de nombreuses années les tableaux du maître comme rebut dans leurs greniers (2). Et n'est-il pas étrange qu'à notre époque où il se dit, s'écrit et se publie

---

(1) La *National Gallery* de Londres, une des collections les plus précieuses de l'univers, qui acheta d'un seul coup un Raphael de 70.000 livres sterling et un Van Dyck de 17.500 livres, ne possède aucune œuvre de Jordaens !

(2) Ce fut le cas au Louvre, notamment, où jusqu'en 1900 la plupart des tableaux de Jordaens étaient suspendus tellement haut, que l'on pouvait les voir à peine, et où le *Jugement Dernier* avait été relégué aux magasins.

tant de choses sur l'art, où il existe toute une littérature sur l'œuvre de Rubens et de van Dyck et où on est même descendu jusqu'à des peintres de troisième ordre pour trouver matière à compilation et à édition de luxe — pas un seul livre, pas la moindre monographie (en dehors de quelques articles de revues ou de lexiques) n'aît paru jusqu'à présent sur Jacques Jordaens ?

Faut-il s'étonner alors que le grand public lui soit resté étranger, au fond, tout en pressentant en lui l'homme de génie, mais ne le connaissant pas comme un Rubens ou un van Dyck.

En 1877 Anvers célébra en grande pompe le troisième centenaire de la naissance de Rubens ; en 1899 les mêmes honneurs furent rendus à Van Dyck et l'exposition des œuvres de celui-ci compte parmi les plus mémorables événements artistiques.

En cette année 1905 une exposition analogue s'organise pour Jordaens, quoiqu'il n'y ait point cette fois prétexte à commémoration jubilaire. L'année 1905 ne se rattache même à aucun événement d'importance dans la vie de Jordaens, qui commença en 1593 pour finir en 1678. Il fallut donc chercher un prétexte ailleurs et on le trouva dans la célébration du soixante-quinzième anniversaire de l'indépendance de la Belgique. L'exposition Jordaens représentera un des numéros du programme très étoffé des fêtes nationales... Il est assez piquant que le choix des organisateurs se soit précisément porté sur le peintre flamand orangiste et protestant par excellence, dont les cendres ne trouvèrent même pas une sépulture décente dans sa terre natale, et qui repose encore



Les quatre Evangélistes
(Musée National du Louvre, Paris).

aujourd'hui dans l'humble village de Putte, au delà de la frontière hollandaise....

Mais qu'importe? L'organisation d'une Exposition Jordaens s'imposait depuis que des expositions analogues obtinrent un si éclatant succès durant ces dernières années. Le projet en avait mûri peu à peu et on profita de la première occasion qui se présenta pour le mettre à exécution.

Que donnera cette exposition? Nous ne saurions le prévoir à cette heure. Il n'est pas certain que Jordaens y soit représenté par ce qu'il a fait de mieux. Les œuvres de second ordre n'y prendront, craignons-nous, qu'une place trop considérable. Mais ce que nous pouvons affirmer, c'est qu'elle vient à son heure, qu'elle exercera une profonde influence et qu'elle contribuera dans une large mesure, espérons-nous, à la réhabilitation d'un artiste qui ne fut que trop méconnu.

* *
*

Lorsque Jordaens parvint à l'âge d'homme, Rubens avait déjà atteint l'apogée de sa carrière et de son talent. Pas plus qu'aucun autre des artiste, ses contemporains et compatriotes, il n'échappa à l'influence de son formidable confrère. Mais cette influence fut en somme bien moindre qu'on ne l'a prétendu et elle se réduit principalement à un certain genre de peinture, les tableaux d'autel et autres tableaux religieux, le genre, en somme, dans lequel Jordaens a mis le moins de sa personnalité.

Le caractère, le tempérament, tout l'être des deux artistes étaient trop différents, tous deux travaillaient avec trop d'indépendance l'un vis-à-vis de l'autre pour qu'il puisse être

question d'une profonde influence exercée par celui-ci sur celui-là. Sous ce rapport leur cadet à tous deux, van Dyck, se montra, du moins durant une grande partie de sa carrière, bien plus impressionnable et réceptif, et il dut lutter plus énergiquement contre cet impérieux et impétueux génie de Rubens, semblable à un fleuve au courant irrésistible, dans lequel il faillit même parfois se noyer.

Jordaens était une robuste et rigoureuse personnalité ; un chêne solide et noueux qui enfonça de profondes racines dans le sol flamand pour y puiser le meilleur de ses forces ; le vent qui folâtrait dans son opulent feuillage ne parvenait pas plus à incliner sa cîme à gauche qu'à droite ; — il se tenait ferme et inébranlable comme une force de la nature, jusqu'à ce que, parvenu à sa quatre-vingt-cinquième année, il fut terrassé par un mal foudroyant.

La longue et simple vie de cet homme, sa figure, son caractère, son tempérament s'accordèrent si admirablement avec son œuvre, ils se confondent si totalement avec celle-ci que l'on se sent en présence d'une personnalité qui d'emblée et sans jamais hésiter, poursuivit toujours jusqu'au bout sa propre voie.

Jordaens représente une des figures les plus originales dans l'art flamand, — dans l'art universel. Il demeure seul et unique dans un genre qu'il créa pour sa propre fantaisie et sa propre jouissance. Son art n'a pas de précurseurs et n'a pas eu non plus de successeurs directs, pour ce motif que l'originalité, la saveur qui en forment la valeur essentielle, n'étaient pas susceptibles d'imitation. A côté de Rubens et de van Dyck il introduit un nouvel élément dans la peinture flamande du XVIIe siècle. Rubens était l'homme de la fan-



Phot Hanfstaengl, Munich.

St. Pierre prenant la monnaie dans la gueule du poisson (Math. 17 : 27)

(Rijksmuseum, Amsterdam).

taisie débridée, le puissant créateur de scènes héroïques et quoiqu'il se montrât à l'occasion le portraitiste et le paysagiste le plus raffiné, il demeura surtout le chantre de l'action, le héraut des gestes d'énergie, le peintre pathétique par excellence. Van Dyck lui, était le poète sensitif, aux fibres délicates, le « pittore cavalleresco » qui parvint à scruter d'autant plus profondément l'âme de ses aristocrates de Gênes et de Londres, que sa nature l'avait apparenté à cette élite. Mais avec Jordaens c'est l'élément profane, bourgeois, nous dirions presque démocratique qui surgit à l'avant-plan. Ce n'est plus dans le Ciel ou dans l'Olympe où Rubens séjournait de préférence, ni dans ces palais grandioses hantés par van Dyck avec la grâce d'un commensal et d'un familier, que nous rencontrerons Jordaens. Non, il foule avec nous le terrain commun ; il nous mène par les prairies et les bois ou bien il nous introduit dans sa demeure, dans son jardin, dans le cercle de sa famille. Sa parole sonne claire et franche, son langage est plein de jovialité et d'humour, son large geste, son hilarité contagieuse remplissent tout l'appartement et il semble, lui aussi, avoir adopté pour devise :

Mieulx est de ris que de larmes escrire
Pour ce que rire est le propre de l'homme
Vivez joyeux.

Avec Jordaens nous nous trouvons toujours dans la vie journalière, interprêtée sous ses aspects les plus cordiaux, les plus réjouissants, mais toujours vue comme elle existe en réalité.

Ses sujets, il n'allait pas les chercher loin, mais il les prenait de préférence dans son entourage immédiat, dans le milieu intime de sa famille et de ses amis. La table couverte,

chargée de mets savoureux et plantureux, comme il est encore de tradition, au moins le dimanche, dans tout vrai ménage flamand, était pour Jordaens le centre du bonheur domestique, le pivot autour duquel tourne, en somme, notre vie familiale et usuelle. Il voyait en elle le symbole de la joie terrestre sous son expression la plus simple et la plus spontanée. Tous les éléments dont se régalèrent ses pinceaux, il les trouvait réunis ici, et jamais il ne se lassa de traiter et de traiter encore la même matière sous diverses formes et sous des titres variés.

La peinture de mœurs tient la part prépondérante dans l'œuvre de Jordaens parce qu'elle concordait le plus avec ses dons et son tempérament. Ce genre lui a conquis, à bon droit, le plus de célébrité, mais par contre, cette spécialité lui a valu aussi le plus de réprobation et de reproches de la part de critiques inaptes à comprendre et à apprécier le fond de sa nature.

Sa personnalité s'affirme aussi dans d'autres domaines tout en restant, au fond, égale à elle même. Lorsqu'il emprunte ses sujets, non pas à la vie usuelle, mais à la fiction ou à l'histoire, il regarde autour de lui par les yeux corporels afin de revêtir les scènes qu'il imagine des formes solides et tangibles de la réalité. Il ne s'ingéniera point à rehausser ses scènes et ses personnages d'un prestige et d'un éclat surnaturel. Pour lui rien ne surpasse la nature ; rien n'existe même en dehors d'elle. Qu'il s'agisse de saints et d'apôtres, de héros et de martyrs, de dieux et de divinités, tous se réduisent en somme à la simple créature humaine qu'il peint en chair et en os, avec les couleurs et le fumet qu'il est habitué à rencontrer chez les modèles qu'il coudoie tous les

jours, sans aspirer à autre chose qu'à faire passer dans ces personnages le souffle même de la vie.

Outre les tableaux de mœurs pour lesquels Jordaens nourrissait une telle prédilection, il se sentit toujours attiré aussi par les sujets allégoriques et mythologiques. Tout en obéissant en ceci au courant de son époque, il n'y sacrifia point sans imposer dans ce genre comme dans l'autre sa franche personnalité, sa propre façon de voir et de concevoir la matière picturable.

Ici encore il se distingua totalement de Rubens, son redoutable prédécesseur dans ce genre. Rubens connaissait l'antiquité par ses livres, par son commerce avec les savants, par ses voyages aux contrées classiques et par les collections qu'il en avait rapportées. Les figures mythologiques qu'il avait à représenter, il les traitait d'après un type conventionnel combinés en partie d'après sa propre fantaisie, en partie d'après les documents plus ou moins authentiques dont on disposait à son époque. Il nous faut parfois assez bien de bonne volonté, étant donné les notions que nous avons aujourd'hui de l'antiquité, pour reconnaître dans les peintures mythologiques de Rubens les sujets qu'il prétendit y représenter. Jordaens n'était pas un érudit de cette force ; nous doutons même qu'il ait consacré beaucoup d'heures à la lecture. Aussi pour l'agencement de ses figures il procédait de toute autre façon ; une indication sommaire lui suffisait et, à peine documenté, il courait se renseigner et s'inspirer auprès de sa conseillère habituelle : la simple nature. Il lui suffisait par exemple de savoir qu'un satyre fût un être de figure humaine mais affligé de cornes et de pieds de bouc, pour se représenter parfaitement comment pareille créature se comportait dans la

réalité, et sa merveilleuse intuition artistique lui faisait assembler les éléments d'un être bien plus vraisembable et même, au fond, bien plus exact que les types empruntés par Rubens aux camées et aux bas-reliefs antiques.

Ayant à peindre une figure allégorique il ne s'inquiète pas trop des attributs et emblêmes dont il faudra la pourvoir, tandis que Rubens n'aurait consenti à aucun prix à la priver de ces accessoires consacrés. Mais dans une Cérès ou une Pomone il voit avant tout le symbole de la fécondité et c'est celle-ci qu'il célèbre dans ces plantureuses formes charnelles. Cette divine fécondité s'exhale avec une telle éloquence et une telle conviction de toute leur personne, que nous pouvons amplement nous passer de tous rébus symboliques, pour comprendre ce que le peintre a voulu exprimer.

L'artiste est moins heureux, il nous faut bien l'avouer, quand il traite des sujets puisés dans la Bible ou dans l'histoire de l'Église. Ses convictions religieuses lesquelles, ainsi que nous le verrons, l'inclinaient de plus en plus vers le protestantisme, n'auront pas été étrangères à cette infériorité. Mais son caractère, son tempérament d'homme autant que d'artiste ne s'accommodaient en général que médiocrement de pareils sujets, quoiqu'il ait tout de même produit plus d'une œuvre estimable dans ce genre.

Pour quelqu'un d'aussi épris que lui de la nature, et qui n'accordait qu'un rôle secondaire à la fantaisie et à l'imagination, il devait être fort difficile de se procurer les types dont il avait besoin pour pareille composition. Ses tableaux religieux y gagnent parfois, il est vrai, en naturel et en humanité, mais trop souvent il ne parvient pas à garder



Phot. Laurent, Madrid.

Offrande à Cérès
(Museo Nacional de Pintura y Escultura, Madrid).

la mesure, et les moins délicats ne laissent pas d'être choqués par son réalisme intempestif.

On aurait été en droit de supposer qu'un peintre ainsi doué devint aussi un excellent portraitiste. En effet, Jordaens peignit un certain nombre de remarquables portraits, mais.... son amour de la vérité était en somme plutôt de nature à le desservir dans ce genre. Ainsi ce don que possédait van Dyck de flatter ses modèles sans dénaturer par là leur caractère, lui manquait totalement et sa trop ronde franchise lui aura attiré plus d'un conflit avec l'éternelle vanité humaine. Aussi nous nous expliquons l'exclamation naïve par laquelle, au dire de Houbraken, Jordaens accueillit son confrère, Nicolas Maes, celui-ci s'étant présenté à lui comme portraitiste : « Pauvre frère, combien tu m'affliges ; tu en es donc aussi de ces martyrs ? »

Comme portraitiste, Jordaens ne se sentait en effet jamais sur son terrain, à moins qu'il ne se représentât lui-même ou qu'il ne peignit les siens, et encore, en ce cas, ses tableaux revêtaient-ils bien plutôt le caractère de tableaux de genre, dans lesquels le portrait proprement dit ne jouait pas le rôle principal.

Les temps sont passés où l'on condamnait un peintre par manque « d'idéalisme » ou de « pensées élevées ». Le criterium d'après lequel on juge une œuvre d'art s'est déplacé, la pierre de touche n'est plus la même. On ne conteste plus à l'artiste le droit de choisir et de traiter ses sujets à son gré et à son goût, — dussent ce choix et cette mise en œuvre n'avoir pour but que la beauté matérielle et tangible. Après Massijs, qui s'entendit pourtant comme pas un à conciler l'idéal et le

réel — après Bosch et surtout après Bruegel, Jordaens a joui le plus largement de cette liberté et il a frayé victorieusement la voie aux peintres de mœurs flamands et hollandais de la seconde moitié du dix-septième siècle.

Quoique ceux-ci se montrent parfois plus raffinés et plus subtils dans leur facture, et qu'ils se révèlent observateurs plus déliés et psychologues plus aigus, en revanche ils ne possèdent jamais ce lyrisme débordant et conquérant qui se dégage avec tant de puissance des toiles de Jordaens. Rien n'est aussi contagieux que la joie de vivre qui palpite dans une vraie composition Jordaenesque; jamais nous ne nous tenons devant elle en spectateurs indifférents et étrangers, « with admiration on the lips and indifference in the heart » comme Reynolds le disait de certain célèbre fignoleur hollandais. Nous appartenons malgré nous à la scène représentée, nous sommes au diapason, à la température morale, dans l'atmosphère du tableau et le peintre ne nous relâche pas avant d'avoir fait passer en nous quelque chose de sa propre intimité, de son ardent enthousiasme.

Jordaens est un grand réaliste, un amoureux fervent de la nature, de la vie délurée et débridée. Son œuvre entier retentit comme un hymne en l'honneur de la sublime Création, un hymne à la louange de la fécondité et de la prodigalité de la Terre.

Il n'avait évidemment d'autre but que de rendre la nature telle qu'il la voyait, telle qu'elle était, mais involontairement, entraîné par une puissance supérieure il donnait davantage. Il nous donnait l'inspiration du poète, la sainte allégresse de la créature avide d'exprimer son admiration, sa ferveur pour la création. L'émotion dans son œuvre,

y règne peut être inconsciente et candide ; émotion bien différente de celle que certains de nos artistes cultivent artificiellement comme une pitoyable petite plante de serre chaude. Son émotion est simple, naturelle, presque puérile mais elle n'en pénètre que plus profondément en nous, elle ne nous touche qu'à meilleur escient. Quiconque ne voit dans les œuvres de Jordaens qu'une grossière imitation de la réalité, ne les connaît ou ne peut les comprendre, c'est que lui-même n'aura jamais été impressionné le moins du monde par les prestiges de la nature, de la lumière, de la vie. Or c'est d'amour que Jordaens a imprégné ses pinceaux, tout comme c'est avec amour que l'oiseau bâtit son nid, parce qu'il y est poussé par une force mystérieuse, parce qu'il lui faut obéir à l'impulsion, au besoin qui fermente et travaille en lui.

Et ce n'est pas au moyen d'effets calculés, de savantes recettes qu'il nous communique son émotion — mais il nous ouvre son cœur dionysiaque, il en fait jaillir à flots les trésors de son enthousiasme de sorte que nous en sommes entièrement subjugués et que nous nous sentons jubiler et exulter avec lui comme de libres enfants de la nature.

Cette joie de vivre ne rayonne-t-elle pas dans l'œuvre de tous les grands artistes ? Le Maître, qui n'ignorait rien de la souffrance et de la misère humaines, ne l'a-t-il pas célébrée dans les harmonies divines, composées sur *l'ode à la joie* de Schiller, suprême expression de son art ? N'y est-il pas retourné sans cesse, et n'a-t-il pas irisé ses larmes les plus amères d'une lueur de consolation et d'espoir ?

Jordaens n'a pas élevé son émotion jusqu'aux sphères supérieures ; la lumière divine n'y rayonne pas — il lui manqua les ailes qui l'auraient soulevé de terre, mais elle

est tellement sincère, tellement pure, si profondément humaine, elle s'adresse si spontanément à nous, que nous subissons irrésistiblement sa contagieuse sympathie.

* *
*

Jordaens est un peintre essentiellement flamand. Non seulement par sa naissance, par son tempérament et par les qualités inhérentes à la race, qu'il avait héritées de ses grands précurseurs du XVe siècle, mais encore par son éducation. Rompant délibérément avec la mode tyrannique d'alors, Jordaens ne foula jamais le sol italien. Il a sans doute étudié dans son propre pays de belles œuvres des maîtres italiens ; tous ses contemporains et surtout Rubens l'ont fatalement imprégné d'italianisme, — mais jamais il ne respira cette amosphère troublante où la poussière des ruines se mêle au parfum des orangers.

Cette question : quelle influence un voyage au-delà des Alpes aurait-elle exercé sur l'art de Jordaens, nous entraînerait dans des considérations trop développées pour que nous nous risquions à y répondre. Bornons nous à constater ici que Jordaens est un des peintres septentrionaux qui ont préservé le plus intégralement le caractère de leur race, à une époque où les plus grands maîtres sacrifiaient avec enthousiasme au romanisme, où ils allaient même jusqu'à tomber dans l'imitation des maniéristes et des « éclectiques » de l'école de Bologne.

C'est chez Jordaens que se perpétue le plus purement la tradition des vieux Néerlandais, mais adaptée au temps et au milieu. On pourrait même induire de son art, jusqu'à un



Phot. Hanfstaengl, Munich.

Le Satyre et le Paysan
(Königl. Gemäldegalerie, Cassel).

certain point, ce que l'école flamande serait devenue si, depuis la fin du XV[e] siècle, elle ne s'était laissée emporter avec tant de complaisance par le courant italien.

Jordaens est flamand par son sain réalisme, par son amour pour la nature, pour le détail, flamand par sa simplicité, sa cordialité, sa fougueuse joie de vivre. Flamand aussi dans l'esprit de Maerlant, par son goût pour la satire et pour les sermons moralistes, auquel il donne libre carrière dans ses meilleurs tableaux. Tout en jouant et en raillant, il farcit son langage spirituel de dictons et de fables, et nous acceptons volontiers ses leçons de morale tant elles nous sont données avec bonhomie et effusion.

Mais le don le plus précieux que Jordaens doit à sa race est sa nature de *peintre*.

Et c'est sur ce point que je voudrais insister le plus, car ici réside précisément la signification essentielle de tout son art.

Jordaens était *peintre* jusque dans le sang et la moëlle. Il ne voulait être il n'était rien de plus; mais il l'était si complètement, il l'était tellement de cœur et d'âme, qu'il n'y avait pas lieu de lui en demander davantage.

Nul ne posséda plus que lui le don d'exprimer son amour de la forme, de la couleur, de la lumière par une saisissante interprétation de la réalité.

L'essentiel pour lui était la tranche de vie, le morceau de nature qu'il surprenait dans son entourage, sans se préoccuper outre mesure d'un groupement habile ou d'une savante ordonnance. Il bâtissait à grands traits la masse de sa composition en se laissant plutôt guider par le caprice et le hasard que par un système raisonné. C'est pourquoi ses

tableaux sont parfois trop meublés, trop étoffés, surchargés et encombrés en quelque sorte — mais ils n'en demeurèrent que plus débordants de vie et de vérité.

Avant tout il est requis par la beauté du corps humain. Il en connait comme pas un les rondeurs et les ondulations ; la contraction ou la dilatation des muscles, la tension et les plis de la peau. Il s'entend à faire vibrer la chair, à la faire vivre, à y éveiller le désir ; on voit pour ainsi dire le corps palpiter au jeu de la respiration, on voit le sang généreux serpenter dans le réseau des veines. On voit panteler et fermenter la vie dans les créatures qu'il transporte sur la toile, et comme peintre de nu il surpasse parfois Rubens dont les formes n'étaient que trop souvent conventionnelles, plus molles, plus veules et manquaient de cette crânerie, de cette consistance, de cette robustesse que Jordaens possède à un si haut degré.

Certains dos de femmes, torses d'hommes, corps d'enfants de Jordaens peuvent rivaliser avec ce que la sculpture grecque produisit de plus parfait à l'époque de sa plus haute floraison. Comme ces chefs d'œuvre, l'art de Jordaens révèle le même suprême amour de la nature, la même admiration pour la beauté humaine, la même conception de la forme, de la masse, du poids et du volume des choses. Certes Jordaens ne subit jamais l'influence immédiate d'un art qui florissait environ vingt siècles avant le sien. Mais inconsciemment, instinctivement il s'est, en un certain sens, développé parallèlement à cet art, il a senti germer en lui les mêmes bourgeons qui devaient s'épanouir, si loin de son temps et de son pays, en l'une des plus sublimes époques d'art que l'humanité a jamais connues.



Phot. Hanfstaengl, Munich.

Le Satyre et le Paysan
(Königl. Aeltere Pinakothek, Munich).

Aux oreilles de classiques et d'académiciens, qui passent leur vie à tirer de « l'antique » des règles et des préceptes qui ne s'appliquent absolument pas à l'art de Jordaens et qui en seraient plutôt la négation — ce rapprochement pourra sembler monstrueux. Précisément à l'époque où le classicisme gouvernait l'univers, Jordaens était ravalé au plus bas de l'estime et de la considération des « connaisseurs » qui n'auraient jamais admis que ces deux expressions d'art si différentes eussent pourtant jailli d'une seule et même source, eussent eu la seule et même inspiratrice, qui les rapprochait à travers l'espace et le temps : la Nature.

Jordaens n'excellait pas moins dans la peinture des animaux, quoiqu'il se déchargeât parfois sur ses amis Fijt et Snijders du soin d'étoffer ses tableaux avec du gibier ou de la volaille. Mais lui même ne dédaignait pas de rendre avec une saisissante justesse la toison d'un chien, la fourrure d'un chat, le plumage d'un coq. Et qui donc a compris à ce point les lourdes têtes du bétail, avec leurs larges mufles beuglants, leurs yeux glauques et rêveurs qui semblent béer au lointain sans rien voir ? Et qui a mieux dressé les chèvres mutines sur leurs pattes grêles et nerveuses ou vautré les porcs gloutons le groin plongeant dans leur bauge ?

Et les objets inanimés qui vivent autour de nous d'une vie mystérieuse et impénétrable, comme il s'est entendu à nous les représenter ! Ici encore il s'est montré le Flamand, le Néerlandais de race et il nous rappelle van Eyck, van der Weyden, Bouts, dans ce qu'ils ont produit de mieux. Le service de table, tout l'attirail gastronomique de Jordaens est un poème. Les cruches et les canettes, plongées dans les rafraîchissoirs, se dressent et se regorgent avec une

importance monumentale et se rejouissent de leur éclat métallique ou de leur mate porosité. Le vin pétille dans le cristal limpide et transparent des hanaps et des coupes, et l'on appréhende que ce vieux roi goutteux ne laisse choir le précieux calice que ses doigts tremblants portent à ses lèvres. Sur la table s'étalent sur des plats d'étain ou de faiënce, les gaufres quadrillées, les tartes découpées en quartiers, toutes ces ragoûtantes friandises de la cuisine anversoise, rendues d'une façon si naturelle qu'elles illusionnent vraiment notre appétit et nous font venir l'eau à la bouche !

On rapproche involontairement de ces accessoires, ceux de certains peintres de natures-mortes du XVIIe siècle, qui les représentaient eux aussi, avec autant de soin et d'exactitude, mais à qui manquait le don de les passionner, de leur prêter ce fluide communicatif qui les fait vivre d'une vie encore plus capiteuse et plus intense que la vie même.

Mais plus encore que dans ses formes d'hommes, d'animaux et de choses, Jordaens s'affirme un maître incomparable, un peintre absolu dans sa couleur.

Il mettait tout son plaisir et sa raison de vivre à transporter sur la toile les nuances les plus opulentes et les plus vigoureuses. Il n'aimait pas les demi-tons vagues et étouffés, les teintes froides et mortes. Il adorait la couleur dans sa pleine franchise, dans son éblouissante intensité. Sa gamme de couleur variée à l'infini, connaît les transitions les plus discrètes, les plus subtiles dégradations — mais ses puissantes et robustes couleurs capitales dominent toujours de tout l'éclat d'une fanfare triomphale la sourdine des nuances tendres et vaporeuses.

Ici il diffère essentiellement de Rubens tant en ce qui



Phot. Bulloz, Paris.

Mercure et Argus
(Musées de la Ville, Lyon).

concerne la technique que pour l'effet obtenu. Rubens colorait généralement au moyen d'une couleur mince et transparente les figures de ses tableaux d'abord modelées en grisaille et qu'il animait ensuite par quelques touches nerveuses et crânes. Son coloris demeure toujours clair et éthéré, une blondeur dorée rayonne sur ses tons les plus vifs ; il ne nous dispense ses prestiges de coloriste que derrière un pulvérin d'or ensoleillé ; dans ses draperies il nous ménage des cassures et des plis qui resplendissent comme des émeraudes ou des rubis et les rondeurs de ses nudités se parent des irisations de l'opale et de la perle fine...

Jordaens, au contraire, nous présente ses couleurs dans leur splendeur intégrale et fruste. Mais il s'entend à maîtriser leur crudité ; elles se montrent dociles et soumises sous sa main, elles ne s'écartent jamais de l'accord, de l'harmonie de l'ensemble, avec quelque audace et quelque violence qu'il les fasse voisiner.

Il n'use point des glacis, mais il peint de premier jet avec la pleine et grasse couleur. Il la répand voluptueusement sur la toile à larges coups de brosse, par couches fermes et grenues ; il lui donne quelque chose de moëlleux, de sapide et de savoureux, de sensuel et de capiteux, que nous ne retrouvons jamais à un plus haut degré chez un autre peintre.

Son coup de pinceau qui demeure presque toujours visible, qu'il ne s'efforce pas de dissimuler sous de peureuses retouches — ne joue pas un rôle effacé dans ses merveilleux effets. Ses fougueux coups de brosse, s'escrimant à pleine pâte, sans hésitation, frappant chaque fois au but, ne rendent pas seulement l'apparence extérieure des objets mais ils en arrêtent aussi la matière tangible, le poli ou le rugueux de leur

surface, le solide ou le fluide de leur substance. Tout ce qu'il peint a son poids, son étendue, tient son volume dans l'espace, d'après sa forme et sa nature propre.

Chez un peintre du tempérament de Jordaens la lumière aussi devait fatalement jouer un grand rôle. Mais ici encore il s'avéra le réaliste irréductible, tout d'une pièce, calé de pied fermes sur le terrain solide. Il ne baigna pas comme Rubens ses tableaux dans une lumière égale, une clarté blanche qui se répand de tous les côtés à la fois; il ne se plongea point comme Rembrandt dans un monde visionnaire où des faisceaux de lumière étrange projettent leurs scintillements de topaze dans les espaces emplis de ténèbres et de mystère; non, il ouvrit largement sa porte et ses fenêtres au soleil du bon Dieu, ou il le fit folâtrer parmi les nuages du ciel et les frondaisons des bois. Mais comme il s'entend à aviver ses couleurs dans cette lumière réelle et naturelle ; comme il en éclaire poétiquement les nus opulents de ses femmes en faisant courir comme des reflets d'albâtre sous la blondeur de la peau ; combien il excelle à la faire chatoyer et miroiter sur les mille objets qu'il nous offre en spectacle. Sa lumière introduit le relief et la profondeur dans ses tableaux ; elle leur fournit la note la plus intense de vie et d'allégresse, elle les inonde comme d'un chaud et radieux enthousiasme.

* *
*

Jordaens ne fut pas toujours égal à lui même. Il avait des moments sublimes, il s'élevait parfois à des hauteurs géniales mais pour retomber ensuite dans une production de la plus vulgaire industrie. On conçoit qu'il déconcerta les amateurs



Phot. Hanfstaengl, Munich.

La Fécondité

(Musées Royaux de Peinture et de Sculpture, Bruxelles).

et les critiques, que sa « marque » ne passa point pour un brevet infaillible de perfection, et que par une production surabondante il contribua-lui même à la dépréciation de ses ouvrages.

S'il n'existait de lui, comme d'un Vermeer de Delft, qu'une trentaine de tableaux, mais tous excellents, les meilleurs — il aurait été longtemps recherché et exalté comme il le mérite. L'ensemble de son œuvre parut indigeste à la plupart des amateurs et nul ne sembla vouloir en tenter la sélection.

Avec tous ses défauts et ses imperfections, avec toutes ses erreurs et ses négligences — mais grâce à son extrême droiture, à sa pleine cordialité, à sa franchise, Jordaens demeure si symphatique que nous lui pardonnons bien des choses, et en raison des moments de la plus noble émotion d'art qu'il sut nous procurer, nous oublions volontiers la répugnance qu'il nous inspira en d'autres occasions.

La classification des artistes selon leurs mérites nous a toujours paru un passe temps oiseux et puéril. Mais dans le cas de Jordaens pareille tentative de « mise au rang » serait même présomptueuse. Il nous choquerait notamment de le voir relégué systématiquement au troisième rang, après Rubens et van Dyck. Il possédait tant d'originalité, tant de personnalité qu'il n'y a vraiment pas moyen de le mesurer à leur aune.

Chacun de ces trois maîtres représente un côté tout différent du caractère flamand à la fin de la Renaissance. En chacun se réflète un trait particulier de cet art néerlandais varié s'il en fut, de cet art dans lequel depuis sa première éclosion dans le cœur de la Bourgogne, ne tardèrent pas à se

manifester les éléments les plus contradictoires en apparence, éléments qui se fusionnèrent parfois pour se dissoudre ensuite à mesure que se succédèrent les générations — jusqu'à ce que cet art s'épanouit dans toute sa splendeur en Flandre avec Rubens, van Dyck et Jordaens, en Hollande avec une série de maîtres non moins glorieux, avant de retomber pour des siècles dans un sommeil léthargique.

En somme Jordaens se dresse à nos yeux non seulement comme une des figures principales de son temps, mais de toute l'histoire de l'art dans les Pays-Bas. Par une piquante évolution, Jordaens se trouve être un des artistes du passé dont les conceptions et les aspirations concordent le plus avec le courant des idées d'aujourd'hui. Peu à peu on retourne à ce Jordaens si longtemps méconnu ou prétenduement distancé, on le « découvre » et son influence se manifeste avec éclat dans le monde des artistes créateurs de notre époque, notamment dans l'œuvre des plus fêtés de nos peintres et sculpteurs flamands.

La réhabilitation, la consécration, voire le culte d'un génie comme Jordaens ne pourra que profiter au développement de notre art dans l'avenir. Puisse l'exposition de ses œuvres, organisée par la ville d'Anvers, contribuer largement à ce fécond résultat.



Phot. Brogi, Florence.

Venus et les Trois Grâces
(R. Galleria degli Uffizi, Florence).

II

LA VIE DE JORDAENS

Jacques Jordaens naquit à Anvers le 19 mai 1593 et fut baptisé le lendemain dans la Cathédrale. Longtemps 1594 passa pour l'année de sa naissance, et cette erreur eut vraisemblablement son origine dans l'inscription du portrait de Jordaens paru dès 1649, dans l'*Image de divers hommes d'esprit sublime* de Jan Meyssens. De Bie, Sandrart, Houbraken, Campo Weyerman, Descamps, et tous les biographes ultérieurs du maître reprirent cette date erronée pour leur propre compte, jusqu'à ce que, pour la première fois, je pense, en 1833, l'acte de baptême authentique, tel qu'il figure dans les registres paroissiaux encore existants, fut reproduit par F. Verachter, archiviste de la ville d'Anvers. (1)

Le père de Jordaens s'appelait aussi Jacques. C'était un honnête marchand de toile, ou « vendeur de serges » *(sargieverkooper)* ; c'est ainsi qu'il est qualifié dans les archives de la ville, à ce que nous apprend M. Van den Branden. Il provenait de tout petits bourgeois ; les fripiers *(oude cleercoopers)* étaient nombreux dans sa famille. Le père Jordaens habitait la maison à l'enseigne du Paradis *(het Paradijs)* dans

(1) *Messager des Sciences et des Arts*, 1833, p. 509.

la rue Haute, à Anvers, et s'était marié le 2 septembre 1590 dans la Cathédrale, à Barbara van Wolschaten. Celle-ci lui donna, outre Jacques, notre peintre, qui était l'aîné, deux autres fils et huit filles.

De bonne heure déjà Jordaens avait choisi son métier, et il ne semble pas que ses parents aient contrarié sa vocation. Ainsi, en 1607, donc à l'âge de quatorze ans, nous le trouvons en apprentissage chez Adam van Noort, qui fut aussi le maître de Rubens.

Van Noort est un de ces peintres dont la vie nous est présentée et dont les œuvres sont appréciées de la façon la plus contradictoire. Nombre de biographes, et parmi ceux-ci se distinguent l'inévitable Campo Weyerman et le prolixe A. Michiels, amplifièrent avec complaisance la malveillante appréciation de Bullart sur le maître, (1) et le représentèrent comme un être brutal et dissolu, qui se trouvait presque toujours entre deux vins et qui prodiguait à ses élèves plus de bastonnades que de sages leçons.

P. Génard (2), Th. Van Lérius (3) et d'autres encore, protestèrent chaleureusement contre ces imputations, mais dans leur noble zèle ils versèrent malgré eux dans l'excès contraire en nous peignant van Noort, non seulement comme un père de famille modèle, mais comme un artiste des plus méritants, qui aurait exercé une influence prépondérante sur ses élèves Rubens et Jordaens. Aujourd'hui encore, il existe certains critiques qui professent une grande admiration pour van Noort, sans que l'on sache au juste sur quoi celle-ci est

---

(1) I. Bullart, *Académie des Sciences et des Arts*, Amsterdam, 1682.

(2) Adam van Noort, *Album der St.-Lucas Gilde*, Anvers, 1855, p. 116.

(3) *Catalogue du Musée d'Anvers*, 1874, pages 217 et 292.

fondée. En somme, nous connaissons trop peu de chose sur la vie et les œuvres de cet artiste pour émettre un jugement définitif à ce propos. Fils d'un peintre des plus médiocres, Lambert van Noort, il était né probablement en 1562, et il survécut même à Rubens, car il ne mourut qu'en 1641. Des œuvres sans doute fort nombreuses qu'il produisit durant sa longue carrière, quelques dessins insignifiants et quelques gravures d'après ses tableaux seulement sont parvenues jusqu'à nous. L'attribution à van Noort d'un certain nombre d'autres œuvres ne repose sur aucune preuve sérieuse, et elles présentent d'ailleurs un caractère trop différent pour pouvoir être attribuées à un même artiste. (1)

Van Noort demeure donc un peintre obscur et il n'y a pas moyen d'établir avec certitude ce que Jordaens doit au maître dont il suivit les leçons durant huit ans. Il est probable que Jordaens n'apprit de lui que la partie *technique* de son métier et si la durée de son apprentissage nous paraît exagérée, c'est que pour prolonger celui-ci, Jordaens avait des raisons étrangères à la peinture. Le jeune Jacques s'était amouraché de la fille de son maître, à la façon de maint héros de roman, et lorsqu'il eût atteint l'âge de raison et qu'il eût fait preuve de maîtrise dans son métier, il obtint la main de Catherine, la fille d'Adam van Noort et d'Elisabeth Nuyts, comme prix d'application et de bonne conduite...

Le mariage fut célébré le 15 mai 1616 dans l'église Notre Dame. Catherine Van Noort avait reçu le baptême le 21 août 1589; elle avait presque quatre ans de plus que son époux.

(1) Cf. Max Rooses : *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool,* p. 220, *P.-P. Rubens, sa vie et ses œvres,* page 40. Voir aussi van den Branden, *Schilderschool,* page 389.

Mais leur union n'en fut pas moins heureuse, comme il résulte de la complaisance avec laquelle le peintre représentait sa femme dans un grand nombre de ses compositions.

Les biographes d'il y a cinquante ans rivalisent d'effusions lyriques à propos des charmes et même des vertus domestiques de la jeune Catherine. D'après les portraits dignes de foi, ce devait être en effet une franche, cordiale et avenante créature, quoique son nez un peu camus, ses petits yeux ronds, ses cheveux un peu trop tirés en arrière n'en fissent pas précisément un parangon de beauté. Mais telle qu'elle était, elle suffisait parfaitement au peintre qui ne rechercha d'ailleurs jamais des modèles d'une beauté et d'une noblesse irréprochables. Il est à remarquer que Jordaens peignit ses œuvres les meilleures et les plus originales avant la mort de sa femme (17 avril 1659) et que tout ce que nous connaissons de lui postérieurement à cette date, est en général bien au-dessous de sa production antérieure. Y aurait-il quelque corrélation entre le décès de sa femme et l'affaiblissement des facultés du maître ? Elle ne nous est pas démontrée, mais rien n'est plus probable. Jordaens était un de ces êtres sociables par excellence, auquel il fallait les joies du foyer domestique, la tendresse d'une fidèle compagne. Aussi le coup que lui porta la perte de sa femme n'aura-t-il pas été sans influence sur son art.

Jordaens n'eut que trois enfants : Elisabeth, baptisée le 26 juin 1617 et morte, sans avoir été mariée, le même jour que son père, le 18 octobre 1678 ; — Jacques, baptisé le 2 juillet 1525, qui fut peintre et mourut au Danemark (je ne crois point que l'on connaisse de ses ouvrages) ; — et Anne Catherine, baptisée le 23 octobre 1629 et mariée à *Jan Weerts*



Phot. Hanfstaengl, Munich.

Jordaens et la famille van Noort

(Königl. Gemäldegalerie, Cassel).

(ou *Wierts)*, qui fut par la suite Conseiller, Chancelier et Président du Conseil du Brabant à La Haye. Jordaens n'eut de petits-enfants que de cette derniere fille, savoir : *Jean Jacques Wierts*, qui fut Conseiller et Maître des comptes du roi d'Angleterre (1), et *Suzanne Catherine Wierts*, qui fut mariée deux fois, d'abord à Jean André van der Meulen, Seigneur de Nieucoop, Conseiller du Conseil Souverain de Brabant, Dijkgraaf (Surintendant des Digues) des pays de Vianen, — puis à Antoine Sticher, Conseiller ordinaire à la Cour de Hollande, Zélande et Frise (2).

*
* *

En l'an 1615, François Francken le Jeune étant Chef-Doyen, et Jean Moretus, marchand de livres, Co-Doyen (3), « *Jaques Jordaens* », âgé de vingt-deux ans, est inscrit comme maître dans les registres de la gilde de Saint Luc, avec la qualification de *waterscilder* (aquarelliste). Les comptes de la même année le renseignent comme *peintre, fils de marchand de toile* (4), pour acquit de 23 florins 4 deniers comme franc-maître et de 9 florins pour le vin *(wijngelt)*.

La dénomination de peintre à l'aquarelle ou à la détrempe *(waterscilder)* indiquerait que Jordaens comptait d'abord devenir une sorte de peintre décorateur. Le mot

---

(1) *Presideerende Raedt ende Rekenmeester van Syne Maj*[t] *van Groot Brittanien.*

(2) *Raedt ordinaris in den hove van Hollandt, Zeelandt ende Vrieslandt.*

Cf. Victor C. Van Grimberghen : *Historische Levensbeschrijving van P. P. Rubens,* p. 511 ; et Van den Branden : *Schilderschool,* p. 840, note.

(3) « Als doen soo is den Opper Deken gheweest den jongen Françoys Francken, ende zijnen Mede Deken is Johannes Moretus, boeckvercooper ».

(4) *Schilder, lijnwatierssone.*

aquarelliste ne correspond pas tout à fait à ce que nous entendons par là aujourd'hui. Il s'agissait d'un peintre qui décorait les tentures d'appartements au moyen de couleurs à colle. Il n'est pas impossible que le père Jordaens, qui faisait le commerce de la toile, ait compté que son fils « peinturerait » cette toile. Quoiqu'il en soit, Jordaens s'entendait admirablement à peindre à l'aquarelle, ainsi qu'il résulte des dessins coloriés aussi nombreux que magnifiques parvenus jusqu'à nous, et qui lui assurent même un rang à part, un rang unique parmi les artistes de son temps.

Il tira aussi un avantageux parti de ce talent spécial, pour peindre des patrons de tapisseries dont il est question dans divers documents (1) et dont il existe même encore quelques projets, ainsi que les tapisseries exécutées d'après ses modèles.

Son activité dans ce domaine aura sans doute donné lieu à une histoire absurde, racontée d'abord par Sandrart et reprise ensuite avec des variantes et des commentaires plus ou moins bienveillants par le Comte, Houbraken, Weyerman, Descamps etc. Rubens, qui craignait un dangereux rival en son jeune confrère, l'aurait empétré d'une formidable commande de patrons de tapisseries pour le roi d'Espagne. De cette façon il se flattait de le tenir en haleine, loin de la peinture de tableaux, et de ne point le rencontrer sur son chemin, du moins pour un long temps. De plus Rubens comptait bien qu'en s'assimilant à fond la technique de la peinture à la détrempe, Jordaens aurait perdu la force de son coloris dans la peinture à l'huile.

---

(1) Cf. entr'autres Van den Branden : *Schilderschool*, pages 826-827, et Rooses, *Onze Kunst*, 1903. II^d Semestre, Pages 152-153-154.

Si pareilles calembredaines valaient la peine d'être réfutées il suffirait de constater que ce fut précisément le contraire qui arriva : Jordaens avait débuté comme aquarelliste, et les aquarelles qu'il exécuta dans la suite ne sont pas moins vigoureuses et éclatantes que ses grands tableaux.

M. H. Hymans insiste à juste titre sur l'influence que ses premiers ouvrages de décoration auront exercée sur le talent de l'artiste (1). Jordaens a toujours montré un certain penchant pour le décor, penchant qui trouva sa plus haute expression dans ses peintures pour la salle d'Orange.

Jordaens ne fut pas davantage l'élève de Rubens. Il travailla sans interruption chez van Noort, jusqu'à ce qu'il eut conquis à son tour ses grades de maître et qu'il eut obtenu la main de la jeune Catherine. Mais il n'y a pas lieu le moins du monde de douter des relations amicales qui durent s'établir de bonne heure entre Rubens et Jordaens. Son long apprentissage chez van Noort et le fait qu'il se maria dès sa sortie de l'atelier, ne laissèrent pas Jordaens le temps d'entreprendre le voyage traditionnel de l'autre côté des Alpes. Est-il vrai, comme on le prétendit, que l'artiste ne s'en consola jamais et qu'il souffrit durant toute sa vie de l'infériorité dans laquelle cette lacune le plaçait grâce à la mode règnante, vis à vis des artistes d'Anvers ? Rien n'est moins probable et l'œuvre comme encore la vie de Jordaens tendent même a nous prouver le contraire. Quoiqu'il en soit, au témoignage de Sandrart il avait étudié avec zèle les bons maîtres italiens dans son pays. Or où se serait-il mieux appliqué

(1) *Biographie Nationale.*

à cette étude que dans la galerie de Rubens, qui lui était certes ouverte ?

Il n'existe non plus de preuve que Jordaens collabora directement avec Rubens. Dans tous les cas Jordaens n'aida jamais son glorieux émule dans la mise en œuvre de ses vastes compositions, alors que Van Dyck, au contraire, prêta souvant pareil concours à son maître. Il n'est pas prouvé davantage que Jordaens aît jamais copié des œuvres de Rubens. On s'ingénie à faire passer de douteux Rubens pour « copie de Jordaens d'après Rubens », sans doute dans le but mercantile de prêter quelque intérêt à d'insignifiant travail d'atelier. Or, nous n'avons reconnu la main de Jordaens dans aucun de ces morceaux.

Avec de nombreux artistes anversois de son temps Jordaens aida à exécuter les magnifiques machines décoratives qui se dressèrent dans les rues d'Anvers lors de la joyeuse entrée du Cardinal-Infant Ferdinand, frère de Phillippe IV, le 17 avril 1635. On sait que Rubens avait été chargé du projet de ces décors grandioses. C'est aussi sous sa direction qu'ils devaient être exécutés. (1) Avec Corneille de Vos, Jordaens fut chargé de la peinture de l'arc de triomphe de Philippe que l'on érigea dans la rue des Tanneurs.

Après la fête il fut aussi chargé de retoucher deux des pièces qui avaient fait partie de la décoration et qui furent offertes en souvenir au cardinal-infant. Il y eut bien ici, à la rigueur, une collaboration de Jordaens avec Rubens; mais elle ne fut que superficielle et aucun des maîtres n'influa sur l'autre.

---

(1) Cf. Rooses : *P. P. Rubens, sa vie et ses œuvres*. Page 555.



Phot. Hanfstaengl, Munich.

La Famille du Peintre
(Musée Impérial, St. Pétersburg).

Mais la peinture de Jordaens devait se confondre d'une autre façon avec celle de son illustre contemporain : à sa mort, Rubens avait laissé inachevées trois œuvres qui lui avaient été commandées par le roi d'Espagne, et ses héritiers confièrent à Jordaens le soin d'achever deux de ces compositions. L'une de celles-ci nous a été conservée : le *Persée et Andromède* du Musée de Madrid, un chef d'œuvre dans lequel deux génies se sont fondus en un sublime accord.

Si l'on ne trouve pas d'autre trace de la collaboration de Jordaens avec Rubens, en revanche, nombreuses sont les œuvres où, suivant les usages du temps, il recourut au concours non seulement de ses élèves, mais aussi de ses confrères, quitte à leur rendre le même service à l'occasion. Frans Snijders fut un de ses collaborateurs les plus assidus et les plus méritants pour la peinture de fruits et d'animaux, qui jouent souvent un rôle important dans son œuvre ; l'excellent animalier Jan Fijt travailla aussi pour lui, tandis qu'à son tour il peignait les figures dans les intérieurs ou les natures-mortes d'Adrien van Utrecht, Paul de Vos, Jacques van Es, W. van Ehrenberg, ou dans les paysages de Jan Wildens, etc.

* * *

Jordaens arriva de bonne heure aux honneurs et à la notoriété. Ainsi, dès l'année 1621, nous le voyons appelé comme doyen à la tête de la Gilde de Saint Luc. (1) Cet honneur dut lui paraître assez lourd, les dettes du dernier doyen étant à la charge de son successeur. Il fallut même

(1) Van den Branden, pages 830-31.

que le Magistrat menaçât le peintre d'une amende de cent florins pour le décider — pour ainsi dire sous bénéfice d'inventaire — à prêter le serment de co-doyen. Il remplit ces fonctions du 1er octobre 1621 au 10 septembre 1622. Les *Liggeren* de 1616 à 1629 n'existent plus ; les Comptes de l'année 1621-1622 ne mentionnent que le doyen Charle van Mallery. (1)

De bonne heure aussi les élèves se présentèrent chez Jordaens. Les *Liggeren* nous citent les suivants :

En 1620 : Charles du Val. — 1621 : Piere de Moulyn. — 1623 : Jan Kersgiter — Mattijs Peetersen. — 1633 : Rogiers de Cuyper. — 1636 : Henderick Willemsen. — 1640 : Hyndrick Rockso. — 1644 : Gilliam de Vries. — 1646 : Orliens de Meyer — Jean Goulincx — Andris Snyders — Conraet Hansens — Adrian de Munckninck — Pauwels Goetvelt. — 1652 : Arnold Joerdaens. — 1666 : Mercelis Librecht.

Outre ces seize élèves, M. van den Branden en cite encore six (sans mentionner la source) qui auraient travaillé chez Jordaens le 11 août 1641 : Jan de Bruyn — Hendrik Wildens — Hendrik Kerstens — Daniel Verbraken — Jan Baptist Huybrechts — Jan Baptist van den Broeck.

De Bie nous raconte que Jean Bockhorst ou Boeckhorst alias Jean le Long (Lange Jan) étudia aussi chez lui, quoique les fastes de la gilde ne le lui donnent pas pour élève.

Bockhorst est le seul de ces élèves dont le nom ne soit pas entièrement oublié. Il était né à Munster en 1605, devint franc-maître de la corporation de St-Luc à Anvers en 1633, et il y mourut le 21 avril 1668. Il peignit surtout des tableaux

(1) ROMBOUTS et VAN LERIUS. *Liggeren etc.* I. page 571.



Photographische Gesellschaft, Berlin.

La famille de Jordaens
(Museo Nacional de Pintura y Escultura, Madrid).

religieux que l'on rencontre dans quelques églises d'Anvers, de Gand et de Bruges, et dans les musées d'Anvers, Munich, Vienne, etc. Il peignit aussi des figures dans les natures mortes de Snijders. Bockhorst était de ces innombrables peintres secondaires qui marchèrent sur les traces de Rubens en exagérant le plus souvent les défauts de leur maître sans s'assimiler la moindre de ses qualités. Dans ses œuvres on constate parfois aussi l'influence des tableaux religieux de van Dyck et même de Jordaens, quoiqu'il ne puisse être question d'une imitation directe.

Arnold Jordaens, mentionné plus haut, était le propre neveu de Jordaens, fils d'Isaac Jordaens et de Catherine de la Port. Né en 1636 il fut reçu comme maître en 1664. Nous ne connaissons aucune œuvre de ce peintre.

Jordaens ne forma donc point d'école dont il nous soit demeuré quelque valeur. Cela n'a rien de surprenant. Il survécut à la période florissante qu'il contribua si puissamment à illustrer. Durant la dernière partie de sa vie, la décadence de l'école d'Anvers avait déjà commencé pour de bon. Il ne naissait plus de grands maîtres capables de rivaliser avec lui ou de tirer profit de son enseignement. Les peintres dégénérés qui abondèrent alors s'en tenaient de préférence à une imitation servile et conventionnelle de Rubens, dans un genre encore très demandé par la clientèle des églises.

Un seul maître semble avoir choisi Jordaens pour modèle, quoiqu'il n'ait jamais été son élève : Jean Cossiers, dont les œuvres encombrantes et tapageuses se trouvent entr'autres dans l'église du grand béguinage de Malines. Jean Cossiers (ou Coutsiers, Causiers, Cassiers) fut baptisé à Anvers, le 15 juillet 1600. Il était fils de l'aquarelliste Antoine Cossiers. Il

entra en apprentissage chez Corneille De Vos, conquit la maîtrise en 1628, voyagea, fut deux fois marié, et mourut le 4 juillet 1671. C'était un peintre sans grande personnalité, qui ne parvenait à garder la mesure dans sa recherche des effets violents. Aussi nous dispenserons nous de nous occuper plus longuement de lui. Retournons plutôt à Jordaens.

Les renseignements publiés jusqu'aujourd'hui sur la maison que Jordaens et sa femme occupèrent après leur mariage, en 1616, sont contradictoires. M. Van den Branden écrivit (1) que le jeune couple alla s'établir rue Haute, dans une grande maison entre cour et jardin comme on dit aujourd'hui, à côté de celle du négociant Nicolas Bacx. Le 15 janvier 1618 les Jordaens auraient acheté cet immeuble, et le 3 mars de la même année le père van Noort aurait pris sur cette propriété une hypothèque de 2000 florins. La source dans laquelle l'auteur a puisé ce renseignement n'est pas indiquée.

De son côté M. Rooses reproduit le rôle d'enterrement de Jean Moretus II, de 1618, conservé au Musée Plantin-Moretus et dans lequel sont nommés « Adam van Noort et son gendre, rue Everdy » (2). En outre il est établi que Adam van Noort, peintre, et sa femme Elisabeth Nuyts, auraient vendu le 24 octobre 1622 (et non 1626) deux maisons avec une porte cochère, donnant sur la rue, avec terrains et dépendances qu'ils possédaient dans la rue Everdy, aux pères

(1) *Schilderschool*, p. 816.

(2) « Adam van Noort en behoudtsone, Everdijstraat ». *Schilderschool*, p. 541 et *P. P. Rubens, sa vie et ses œuvres*, p. 42.



Phot. Alinari, Florence

Portrait du Maître (?)
(R. Galleria degli Uffizi, Florence).

Augustins, pour être englobées dans le couvent édifié par ceux-ci (1).

Il est donc très probable que Jordaens commença par demeurer avec ses beaux-parents dans la rue Everdy et qu'il ne transporta ses pénates rue Haute que plus tard. L'acte de baptême de sa plus jeune fille Anne Catherine, du 23 octobre 1629, mentionne l'adresse : *Hoogst*[rate] *Propre Bacx,* (rue Haute, propriété Bacx), de sorte qu'à cette date le couple Jordaens y était déjà installé. Un autre document conservé au Musée Plantin, savoir le rôle d'enterrement de Melchior Moretus, de l'an 1634, mentionne, à la même adresse, le peintre Jordaens et son beau père.

Jordaens acheta le 11 octobre 1639 à son propriétaire Bacx, un immeuble considérable appelé *La Halle de Turnhout* et situé rue Haute (le N° 43 d'aujourd'hui). Ce bâtiment qui avait servi jusqu'alors d'entrepôt de draps et d'étoffes de laine, fut démoli et sur le terrain qu'il avait occupé, Jordaens construisit d'après ses propres plans une vaste et superbe maison patricienne. En 1641 la nouvelle construction était achevée, comme il résulte du millésime inscrit sur la façade de derrière. Jordaens passa le reste de sa vie avec les siens dans cette magnifique demeure; sa femme, sa fille et lui même y moururent. Il l'avait installée et décorée tout à fait à son goût. Les plafonds et les portes étaient ornées à profusion de peintures allégoriques, dont M. van den Branden a dressé la nomenclature suivante : 1° les douze

---

(1) « Twee huysen voor aent strate met eender poorte, metten hove en de huysen daer achter, gronde ende allen den toebehoirten gestaen ende gelegen neffens malcanderen inde Everdeystrate ». *Inscriptions funéraires et monumentales de la Province d'Anvers,* tome IV, p. CIII., Anvers 1859.

Apôtres, 2° les douze signes du zodiaque; 3° Suzanne et les vieillards; 4° l'Olympe; 5° Offrande à Apollon; 6° un homme musclé, dans les nuages, portant une femme nue sur les épaules; 7° un enfant mourant dont un ange tranche le fil de la vie; 8° Vénus et l'Amour; 9° Cupidon se dérobant à une femme nue; 10° des amours aux guirlandes de fleurs; 11° des amours aux guirlandes de fruits.

Voici ce que nous savons de la destinée de ces peintures :

D'après Génard (1) les douze apôtres furent vendus à M. Verhagen de Louvain, sans autre indication. Or nous avons rencontré au Musée de Lille une série de douze apôtres peints sur quatre panneaux. Ces panneaux avaient déjà été signalés avant 1769 par Descamps dans l'église Saint-Martin à Lille (2). Il est possible qu'il s'agisse des douze apôtres ayant décoré à l'origine la demeure de Jordaens, mais nous n'en avons aucune preuve.

Les douze signes du zodiaque sont les peintures qui furent achetées le 3 nivôse, an XI (24 décembre 1802) par le *Sénat Conservateur* de France au citoyen Langlié, pour 4500 francs, et pour servir à la décoration du Palais du Luxembourg à Paris, où elles se trouvèrent encore il y a quelques mois. On les en a enlevées provisoirement pour les restaurer, après quoi on les transférera dans une autre salle du palais où elles seront mieux exposées (3).

Une Suzanne avec les vieillards, se trouve depuis 1895

---

(1) *Notice sur J. Jordaens, Messager des Sciences historiques*, 1852, p. 203.

(2) *Voyage*, p. 5.

(3) Voir J. Guiffrey : *Les Tableaux de Jordaens au Musée du Luxembourg, Courrier de l'Art 1885*, p. 152 et 163 ; et A. Hustin : *Les Jordaens du Sénat, L'Art*, 1904, p. 35.



Phot Becker, Bruxelles.

Portrait de Jordaens
gravé par P. de Jode Jr.
d'après un modèle inconnu d'Ant. van Dyck
(extrait de l'*Iconographie*).

au Musée de Bruxelles; le même sujet se retrouve traîté dans un tableau du Musée de Copenhague où il figurait déjà dans un inventaire de 1690 ; une troisième variante, traitée assez lestement, se trouve au Musée de Lille. Nous ignorons si l'une de ces peintures faisait partie de la décoration de l'hôtel du peintre.

Les huit autres tableaux demeurèrent jusqu'il y a une trentaine d'années à leur lieu d'origine où ils étaient malheureusement tombés dans un état pitoyable. M. Ch. van der Linden, le propriétaire actuel de la maison de Jordaens, les a transférés depuis dans son habitation particulière, chaussée de Malines à Anvers. En 1877, à l'occasion des fêtes de Rubens, une partie de ces peintures furent exposées au public (1).

Le 27 septembre 1708 les petits-enfants de Jordaens, déjà mentionnés plus haut, savoir Jean Jacques Wierts et sa sœur Suzanne Catherine, vendirent l'hôtel de la rue Haute à Jacques Ambachts (2). Les tableaux qu'il avait laissés, en dehors des morceaux décoratifs, dont nous venons de parler, furent vendus aux enchères le 22 mars 1734 à la Haye (3). La plupart des titres de ces tableaux nous sont très familiers, — mais comme Jordaens traita si souvent les mêmes sujets, il n'est presque pas possible d'identifier les dits tableaux, en dépit du métrage en pieds et pouces que nous en donne le catalogue de Hoet.

---

(1) Je m'empresse de remercier ici M. van der Linden pour la complaisance avec laquelle il m'a montré ces peintures et pour les renseignements qu'il m'a fournis à leur sujet.

(2) Van Grimberghen, op. cit.

(3) Gerard Hoet : *Catalogus of Naamlijst van Schilderijen*, etc. 1752, p. 400.

Dans le cours du XVIIIe siècle la maison de Jordaens passa par les mains de divers propriétaires ; elle se trouvait conservée probablement dans son état primitif, lorsque en 1770, elle tomba en la possession de M. Laurent Solvyns qui y entreprit les premières modifications, entr'autres la sortie par la rue Reynders. En 1823 l'hôtel devint la propriété de la famille van der Linden, dont le propriétaire actuel est un descendant, et la demeure historique fut modernisée davantage. La façade, au N° 43 de la rue Haute ne tranche plus d'aucune façon sur la banalité de ses modernes voisines. Mais dans la cour où l'on entre par la porte en question, au N° 4^2 de la rue Reynders, deux des façades de la maison primitive, se dressent encore l'une vis à vis de l'autre : la façade de derrière de l'habitation et la façade de devant de l'atelier. Traitées dans le style dit jésuite, ces façades se recommandent par leurs belles proportions et leur décoration discrète. Cette cour porte encore le franc cachet de l'époque, quoique les deux autres côtés parallèles aient été gatés ; quelque chose de l'atmosphère que respirait le maître, semble encore y flotter dans l'air, et nous nous le représentons volontiers sortant de sa demeure, traversant sa cour carrée et ouvrant la porte de l'atelier, lequel, hélas, sert aujourd'hui de... magasin. Les deux façades, un des coins les plus curieux du Vieil Anvers authenthique, ont été reproduites par la gravure dans l'ouvrage de J. Linnig (1). La Société « L'Art dans la Vie publique » a donné en outre dans son album (2), une excellente reproduction photographique

(1) *Album historique de la ville d'Anvers*, avec notices par F. H. Mertens, Anvers, 1868. Pl. 42 et 43.

(2) Anvers, 1903, pl. 8.



Phot. Becker, Bruxelles.

Portrait de Jordaens, gravé par P. de Jode Jr.
d'après un modèle inconnu du peintre
(extrait de Meyssens, *Image de divers hommes desprit sublime*).

de la façade de l'atelier. La tête de Bacchus, dans une niche de cette façade, est moderne.

* *
*

Nous avons parlé plus haut de la part que Jordaens prit à la décoration des rues d'Anvers lors de l'entrée du Cardinal-Infant.

D'autres commandes officielles ne devaient pas tarder à lui arriver. En 1639, l'année où le peintre fit construire sa maison, Charles I[er], roi d'Angleterre, avait chargé Balthasar Gerbier, un de ses hommes d'affaires, de traiter avec Jordaens la décoration d'un salon de la reine à Greenwich. (1) Jordaens devait ignorer à qui cette peinture était destinée. Précaution de roi économe ! Charles se flattait sans doute d'obtenir ces peintures au prix que les aurait payées un simple particulier. Un personnage très connu, l'abbé César Alexandre Scaglia, fut choisi pour intermédiaire. La décoration comporterait neuf pièces pour le plafond et treize pour les parois. Jordaens demanda 680 livres sterling pour ce travail, sans pouvoir s'engager à le terminer en moins de deux ans. Balthasar Gerbier intrigua auprès de diverses personnalités influentes à la cour, et essaya même de peser directement sur le Roi pour que cette commande fût plutôt donnée à Rubens. Il se faisait fort que Rubens ne demanderait pas un plus haut prix et qu'il livrerait de meilleur ouvrage.

En Angleterre, où l'on possédait déjà les peintures décoratives de Rubens pour Whitehall, on fit la sourde oreille aux propositions de Gerbier et quand celui-ci se rendit

---

(1) Voir W. Noel Sainsbury : *Original unpublished papers illustrative of the Life of Sir Peter Paul Rubens*, etc. Londres, 1859, p. 211-230.

compte de l'inanité de ses instances, il s'efforça de dépouiller Jordaens d'une partie de la commande, celle des plafonds, sous prétexte que Rubens s'entendait mieux à peindre les raccourcis. Mais il se fit que les prix demandés par Rubens fussent le double de ceux que Jordaens avait prévus dans son mémoire. Gerbier ne se donna pas encore pour battu : par des spéculations sur le cours du change, il s'efforça de faire paraître cette somme moins considérable et de faire obtenir à Rubens une partie au moins de la commande. Mais la mort de Rubens mit fin à ces négociations. Le 23 mai 1640 Gerbier dut bien se résigner à notifier en ces termes l'évènement à William Murray, *Groom of His Maj^ts^ Bedchamber :* « Sr Peeter » Rubens is deceased three dayes past, so as Jordaens » remaynes ye prime painter here. »

Si l'on se demande quels motifs avait Gerbier à mettre cette instance presque importune à avantager Rubens au détriment de son émule, il faut savoir d'abord qu'il était très lié avec le premier. Néanmoins il y a lieu de croire aussi que le négociateur de l'affaire avait un intérêt personnel à en agir ainsi. (1) Quoi qu'il en soit, Jordaens demeura donc chargé seul de cette décoration, et la lettre précitée annonçait déjà que le secrétaire de Gerbier venait de s'embarquer pour l'Angleterre avec la première des peintures exécutées par le maître. Nous ignorons l'accueil qui fut réservé à ce morceau et comment il fut apprécié ; nous ignorons de même ce qu'il en advint. On ne sait pas davantage si Jordaens compléta son œuvre. La situation politique de l'Angleterre vers l'année 1640 était bien de nature à distraire le roi de ses fantaisies

(1) Voir sur Gerbier : Rooses, *P.-P. Rubens, sa vie et ses œuvres,* p. 407 et la *Correspondance de Rubens,* t. IV, p. 40.

artistiques, aussi est-il probable que l'ouvrage ne fut jamais achevé.

Ainsi que l'atteste l'inscription accompagnant le portrait de Jordaens dans l'album de Meyssens, ce peintre a « faict les belles choses racourtantes pour le Roy de Suede. » Par ces choses racourtantes il faut évidemment entendre des plafonds. Sandrart a repris cette information pour son compte et Houbraken y a ajouté qu'il s'agissait de 12 morceaux de la Passion du Christ.

M. Henri Hymans (1) a émis l'hypothèse, que cet ouvrage ne serait autre que celui commandé à Jordaens, le 21 avril 1648, par Jean-Philippe Silvercroon et Henri Hondius de la Haye pour la somme totale de 2800 livres de Flandre, et qui devait comporter 35 grandes peintures (2). Faute d'autres données, il est impossible de conclure de façon positive à ce sujet. Mais il nous semble intéressant de traduire cet extrait du catalogue de la vente des tableaux laissés par Jordaens à sa mort (3) : « N° 78. Un grand morceau carré, avec quatre grandes autres pièces, servant à un plafond d'une grande chambre et représentant l'histoire de Psyché, peints par Jordaens pour la reine Christine de Suède, et mesurant une longueur de 22 pieds et une largeur de 22 pieds, » vendu pour 150 florins. Il résulte de tout ceci que Jordaens travailla dans tous les cas pour la Cour de Suède. Au témoignage de Sandrart il aurait aussi peint une vaste salle pour le roi de Danemark.

Plus intéressante pour nous, parce qu'elle demeura inté-

---

(1) *Biogr. Nationale.*

(2) Van den Branden p. 828.

(3) Hoet, op. cit. I, p. 400.

grale et à l'endroit où elle fut placée dès l'origine, est l'œuvre qu'il exécuta pour la princesse Amélie de Solms, veuve du Stadhouder Frédéric-Henri (1). En 1649, par l'intermédiaire de Constantin Huygens et d'accord avec l'architecte Jacques Van Campen, notre peintre avait été chargé de la partie la plus considérable de la décoration de la salle d'Orange dans la « Maison au Bois ». Il devait peindre notamment la gigantesque toile de la paroi principale, représentant le triomphe allégorique du Prince, outre un morceau moins important : *Le Temps tuant l'Envie*. Nombre de ses confrères et compatriotes avaient été invités à collaborer avec lui : van Thulden, de Crayer, Th. Willeborts-Bosschaert, Gonzalès Coques — jusqu'au père Jésuite Daniel Seghers ; mais en fin de compte Jordaens demeura le seul Flamand qui prit part à ce travail, en considérant comme Hollandais Théodore Van Thulden, né à Bois-le-Duc mais qui vivait à Anvers. Les autres peintures qui bariolent plus ou moins agréablement la Salle d'Orange sont dues à des Hollandais ayant subi de près ou de loin l'influence flamande : Gérard Honthorst, Pierre François de Grebber, César van Everdingen, Salomon de Bray, Jean Lievens, Pierre Soutman.

Plusieurs documents intéressants qui se rapportent à ce travail nous ont été conservés. Nous croyons être agréables à nos lecteurs en publiant un extrait de l'un de ceux-ci : une lettre (2)

---

(1) Voir *De Stichting der Oranjezaal*. La Haye, 1876, et Max Rooses : *Les Peintures de Jordaens dans la salle d'Orange,* dans l'*Art Flamand & Hollandais*, 1905. Ier semestre, p. 121.

(2) Cette lettre appartient au British Museum. Elle fut reproduite dans *Oud Holland IX*, p. 195. La voici dans le texte original, un vieux flamand naïf et savoureux : « aen ditto stuck [heb ik] 't sedert myn laetsten aen » UEd. niet veel connen avanceeren overmids een ongeluck my Is beje-



Phot. Hanfstaengl, Munich.

St. Martin exorcisant un possédé (1630)
(Musées Royaux de Peinture et de Sculpture, Bruxelles).

que Jordaens écrivit le 8 novembre 1651 à Constantin Huygens : « ...depuis la dernière que je vous écrivis, je n'ai guère pu » avancer au travail en question vu qu'un malheur m'est » arrivé. Je suis tombé d'un escalier qui se renversa et je » me suis blessé de telle sorte à la jambe que durant tout le » mois d'octobre, j'ai langui et souffert au point de ne » pouvoir marcher et en craignant même que la gangrène ne » s'y mit. Mais grâce à Dieu je suis guéri à présent et je ne » tarderai pas à pousser le travail s'il plaît à Dieu. L'exécu- » tion en grand de mon projet implique plus de difficultés » que je ne l'avais prévu. Ce qui me gène le plus, c'est que » je ne puis étendre cette vaste toile dans ma maison, de » sorte qu'il me faut travailler à mon œuvre plutôt par la » conception que j'en ai dans le cerveau que par le secours » de mes yeux. Toutefois avec l'aide de Dieu j'espère con- » tenter son Altesse ainsi que ces bons messieurs les amis de » l'art. L'hiver et les courtes et maussades journées viendront » bien mal à point et nuiront à mes bonnes intentions, mais » je ne manquerai pas à mes devoirs ».

» gent geweest also ick daer af gevallen hebbe door eenen Trap die » omsloech ende myn schene soo gequetst hadde dat Ick daer geheele » maent van Octobre mede gemarscht hebbe met overgroote Pyne soo » datmen bevreest was, dat het vier daerinne soude gecomen hebben » alsoo dat ick opt been niet steppen en conde, maer is door Gods genaede » nu weder genesen, soo dat ick nu niet naelaten en sal met Gods genaede » het werck te advanceeren. Het valt Int groot ongelyck moeyelycker als » gegist hadde Ende het aldermoeyelyckxste dat ick t niet en can geheel » in myn huys wtspannen soo dat Ickt meer met het concept int hooft dan » met het gesicht het moet wtvoeren om zyn moeyelycke groote. Doch » ick hope met Godt haere Hoocheydt Ende goede heeren Vrinden vande » Const contentement te doen. Den winter en corte vuyle daegen sullen » ons wadt hinders Toebrengen daermede onse Intentie wel soo ick vreese » sal verachtert werden maer sullen aen geen devoiren mancqueeren. »

Lorsque son œuvre fut achevée, il envoya à la Princesse une description détaillée de sa composition, rédigée en un français très original (1). Cette œuvre lui rapporta la somme de 3000 florins.

Quelque dix ans plus tard, en 1661, Jordaens reçut une nouvelle commande considérable de la Hollande. On lui demanda notamment trois grands morceaux décoratifs pour le nouvel hôtel de ville d'Amsterdam, où ils se trouvent encore aujourd'hui (2). Pour chacun de ces morceaux, Jordaens reçut 600 florins, et une médaille d'or lui fut offerte par dessus le marché. Jordaens convertit cette somme en une rente de 4 pour cent. Jan Vos rimailla quelques quatrains en l'honneur de l'œuvre. D'après Van Dijk ces peintures auraient aussi été chantées par Vondel, mais en réalité le poème de Vondel *op de Historieschilderijen*, qui parut déjà en 1659, fut composé sur les esquisses, représentant les mêmes sujets, que Govert Flinck exécuta cette année à l'occasion d'une visite princière. Flinck mourut au commencement de 1660 et la commande définitive fut faite en 1661 à Jordaens.

Jordaens exécuta aussi en 1663 pour la maison de ville *(Landhuis)* de Hulst un tableau de cheminée, représentant *Moïse avec les tables de la Loi.*

La série des importants travaux décoratifs que nous énumerons ici se termine par les trois morceaux que Jordaens

---

(1) Publiée dans *de Stichting der Oranjezaal,* p. 68, ainsi que dans *l'Art flamand & hollandais,* 1905, 1er semestre, p. 129.

(2) Cf. *Wegwijzer door Amsterdam etc. beneevens eene beschrijvinge van het heerlijk Stadhuis, en verklaaring van het onlangs gemaakte schilderwerk etc.* Amsterdam, 1713, p. 476-7; et Jan van Dijk : *Kunst- en Historie kundige beschrijving van alle de schilderijen op het Stadhuis van Amsterdam* etc. Amsterdam, 1790, p. 72.

offrit le 14 août 1665 à la Gilde de Saint Luc, ou, pour mieux parler, à l'Académie des Beaux Arts d'Anvers, fondée en 1663 par Philippe IV. (1) Les peintures encore conservées au Musée d'Anvers, représentent : *Pégase; le Commerce et l'Industrie protégeant les Beaux Arts,* et la *Loi Humaine basée sur la loi divine.* Ce dernier morceau porte l'inscription : ARTI PICTORIÆ IACOBUS IORDAENS DONABAT. On témoigna beaucoup de reconnaissance à Monsieur Jordaens *(Mijn Heer Jordaens)* pour ce superbe cadeau; on lui offrit une aiguière et un plat en argent, accompagnés d'un poème dithyrambique. D'autres maîtres, tels que Boyermans, van Minderhout, Genoels, etc. suivirent l'exemple de Jordaens et offrirent à leur tour de leurs œuvres à la gilde.

Ces diverses séries décoratives, pour autant qu'elles nous ont été conservées, n'appartiennent nullement à ce que Jordaens produisit de mieux. Nous ne les avons renseignées ici que pour les particularités biographiques qui s'y rattachent et qui nous font connaître l'artiste d'un peu plus près.

Quelques témoignages des contemporains du grand peintre achèveront de nous édifier sur son caractère et sa façon de vivre. Sandrart qui demeura durant de longues années la source principale à laquelle puisèrent les biographes ultérieurs, nous raconte : « Mit seinen Studien setzte » unser Künstler zwar immer fleissig fort, doch gab er ihm » selbsten auch Recreations Zeit, des Abends in guter » Gesellschaft unter zierlichen Discursen, bey einem Gläss-

(1) Voir J. B. VAN DER STRAELEN : *Geschiedenis der Rederijkkamer de Violieren;* VAN LERIUS : *Catalogue du Musée d'Anvers,* 1874, p. 222; VAN DEN BRANDEN : *Schilderschool,* p. 839.

» lein Weins, ohne Versaumnis seines täglichen Berufs, sich » frölich zu machen. » Et plus loin : « .... gleichwie er aber » allezeit frölich, freundlich und liebreich gewesen ; also lebt » er noch in gutem Wolstand zu Antorf, im 78. Jahr seines » Alters, ganz ruhig, und samlet benebens groszen Reichtum » und Ehre ; deme ich ja von Herzen so lang die Lebens- » Vermehrung wünsche, als er durch seine Kunst-Werke wol » verdienet, und ihm selbst bästens dienlich und angenehm » ist. »

Houbraken, Weyerman, Descamps, de Piles, etc. reprirent ces passages de Sandrart, non sans les amplifier. Campo Weyerman exécute sur ce thème des variations que nous n'essayerons pas de traduire. (1)

Sur la garde d'un exemplaire du *Schildersboek* de Karel Van Mander, Mathias Scheyts, peintre né à Hambourg et formé à Haarlem, écrivit en 1679, l'annotation suivante, que nous traduisons du hollandais «... en 1669 je le (Jordaens) trouvais toujours en train de peindre sans relâche, lorsque, me trouvant à Anvers, je lui fis visite ; je le trouvai très affable et poli, car il me mena dans toute sa maison, me montrant les œuvres d'art qu'il possède en grand nombre, tant de sa propre main que de celle d'autres peintres ; il est mort en l'an 1677, âgé de plus de 80 ans... » (2).

---

(1) « Die Jordaans was een Konstenaar die zeer beleeft en borgerlijk » was van ommegang, die tegen den avondstond zich vervrolijkte, niet » met een glaasje Leuvens, Verkensleuvens, Liersche Kaves, Hoegaerts » en alzulke Dollemans Dranken, maar die zijn flesje Wijn dronk, en » dat past een fatsoenlijk Schilder, en die daagsch daar aan den Schilder- » esel bezocht, in stee van de dierbaare uuren te loopen vermorssen in » een labbekaks Coffihuys, of in een Vischmarkts Brandewijns Ordinaris. »

(2) Cet exemplaire du *Schildersboek* fut trouvé par M. Wilhem Bode, et l'inscription citée ci-dessus fut publiée par *C. Vosmaer* dans la *Kunstkronijk*, t. XXXIII.



Phot. Delœul, Bruxelles.

Susanne et les deux Viellards
(Musées Royaux de peinture et de Sculpture, Bruxelles).

* * *

Il nous reste encore à traiter d'un événement considérable dans la vie de Jordaens : sa conversion à la foi protestante (1).

Quand et dans quelles circonstances cet événement se produisit-il ? Il est d'autant plus difficile de répondre à cette question, qu'à cette époque les habitants des Pays-Bas avaient d'impérieuses raisons pour dissimuler soigneusement leurs opinions religieuses, pour peu que celles-ci s'écartassent de la religion catholique-romaine.

Sur cette matière les biographes de Jordaens se sont répandus en explications et en commentaires dans lesquels il est assez difficile de démêler les faits plausibles des inventions les plus invraisemblables. Nous nous efforcerons d'élucider cette question le mieux possible.

Nous n'avons découvert aucun argument sérieux confirmant l'hypothèse de Cornelissen (2) et d'Alvin (3) d'après laquelle Jordaens serait né protestant et aurait été élevé dans la doctrine protestante. Ces auteurs semblent n'avoir avancé ce fait que pour laver le peintre du reproche d'apostasie; dans tous les cas ils ont complètement échoué dans leur tentative. Nous savons pertinemment au contraire que deux des sœurs de Jordaens, Madeleine et Elisabeth étaient des béguines, qu'une

---

(1) Ces pages étaient à la composition quand parut la première livraison du *Vlaamsche Gids*, contenant une intéressante étude de Max Rooses : *Jordaens Calvinist*, à laquelle nous renvoyons le lecteur pour de plus amples détails.

(2) N. Cornelissen : *Tombeau de Jordaens. Messager des Sciences et des Arts.* T. I. p. 1.

(3) Alvin : *Le peintre Jordaens est-il né Calviniste?* Bulletin Acad. Royale de Belgique T. XXII 2e partie p. 740.

troisième, Catherine, se fit religieuse et qu'un de ses frères, Abraham, entra aussi au couvent. Il est donc très improbable que la Réforme ait recruté des partisans dans un ménage comptant de si puissants éléments catholiques.

Jordaens semble avoir plutôt puisé ses convictions protestantes dans la famille de sa femme.

Adam van Noort était d'origine hollandaise (1). Suzanne, la sœur de van Noort, était protestante, lors de son mariage, en 1589, quoiqu'elle se convertit par la suite à l'église romaine. Son épouse, Elisabeth Nuyts (la belle-mère de Jordaens) doit dans tous les cas avoir été élevée dans la religion protestante, son père, Jean Nuyts, négociant en draps, ayant fait un pari en 1581 sur la liberté de conscience dans les Pays-Bas *(de liberteit van Religie binnen de Nederlanden)* et ayant fait cadeau à sa fille, à l'occasion de la kermesse, d'une bible et du testament *(eenen bijbel ende testament)*. (2)

Jordaens étant entré en 1607 à l'atelier de van Noort et ayant épousé sa fille en 1616, a donc pu se trouver depuis lors en étroit contact avec les idées de la Réforme. Mais jusqu'à présent rien ne le prouve péremptoirement, et le fait qu'il se maria à l'église Notre Dame et que ses enfants y furent successivement baptisés en 1617, 1625 et 1629, donne plutôt lieu de présumer qu'il demeura au moins jusqu'à cette dernière année fidèle à la religion de ses pères.

Toutefois il faut se garder de voir dans ces actes de baptême et de mariage un témoignage probant de la foi catholique de Jordaens. A cette époque, comme on le sait,

(1) Son père, Lambert van Noort, était né à Amersfoort.

(2) Voir Van den Branden : *Schilderschool, p. 400.*



Les Jeunes sifflent comme les vieux ont chanté (1638)

(Musée Royal d'Anvers).

Phot. G. Hermans, Anvers.

l'hérésie était encore qualifiée de crime dans les Pays-Bas espagnols et il était impossible de s'affranchir des formes extérieures de la religion d'Etat sans encourir des châtiments sévères, ou sans s'exposer tout au moins à de graves désagréments. En outre, au clergé catholique était confiée, à l'exclusion de tout autre, la confection des registres de l'état civil ; donc pour faire acter légalement son mariage, la naissance de ses enfants ou la mort de l'un ou l'autre parent, il fallait bien passer par l'église catholique. Et quiconque ne se sentait pas la vocation d'un martyr, se soumettait du moins pour la forme à la contrainte de la loi.

Il n'est pourtant pas probable que Jordaens ait été protestant dès son adolescence. Les relations qu'il entretint de bonne heure avec le clergé, les nombreux ouvrages qu'il exécuta pour les églises, tendraient plutôt à nous faire supposer le contraire.

Nous connaissons des tableaux d'église de Jordaens datés de 1617, 1618, 1630, 1644, 1645, 1653, 1655 etc. etc. et il en existe encore bien d'autres de la même époque. En 1630 il dédia la gravure de P. de Jode d'après son Saint Martin, à l'abbé de Saint Michel, J. Chr. van der Sterre. Il est inadmissible que toutes ces commandes aient été faites à un hérétique ou qu'un hérétique les aît exécutées.

On objectera il est vrai que, par la suite, lorsque la conversion de Jordaens au protestantisme n'était plus un secret pour personne, il continuait à travailler pour les temples catholiques. Mais on continuait sans doute à demander le concours de son talent à un peintre célèbre, qui avait déjà tant contribué à la parure des églises de son pays, et cela malgré qu'il eût renié la religion de ses pères, alors

que l'on n'eût certes pas encouragé un jeune hérétique, débutant dans la carrière.

Il me semble que les convictions religieuses que Jordaens devait proclamer hautement à la fin de sa vie, avaient longtemps couvé et s'étaient développées graduellement dans sa conscience. L'idée première, partie des van Noort, aura trouvé largement à s'alimenter dans le caractère et le tempérament de l'artiste. Ses idées se seront formées peu à peu, sans qu'il s'en soit pour ainsi dire rendu compte lui-même jusqu'au moment où, par son commerce assidu avec les réformés et à la suite de voyages en Hollande, il sera passé pour de bon au protestantisme.

En 1632, Adam van Noort est nanti d'un passe-port pour se rendre en Hollande avec sa femme, son gendre (Jordaens et sa fille. Sans doute, Jordaens entretint dès cette époque et certainement par la suite, des rapports avec les provinces calvinistes du Nord, rapports qui n'auront pas été sans influence sur ses convictions religieuses.

En 1642, le ménage Jordaens fut victime d'une algarade provoquée par une voisine, qui, après un échange de gros mots, en était presque venue aux mains. (1) Le peintre porta plainte à l'écoutète, mais le motif de cet esclandre ne nous a pas encore été révélé. Il n'est pas impossible que les convictions religieuses du peintre, qu'il ne parvenait pas à dissimuler toujours autant qu'il l'aurait voulu, aient été pour quelque chose dans la querelle. Aujourd'hui encore, dans les campagnes flamandes, se produisent des faits analogues qui n'ont pas d'autre cause.

---

(1) Voir Van den Branden, p. 833-835.



Le Roi boit !
(Musées Royaux de Peinture et de Sculpture, Bruxelles).

La preuve la plus ancienne de l'apostasie de Jordaens réside, croyons-nous, dans l'amende de 240 livres (d'Artois) qui lui fut infligée entre 1651 et 1658 pour avoir rédigé *certains écrits scandaleux*. (1)

Par écrits scandaleux on désignait, comme il ressort d'autres documents, des pamphlets hérétiques.

Vers 1658 Jordaens a aussi produit divers dessins dont le sujet autant que l'inscription qui les accompagne trahit une forte tendance calviniste. (2) A la vérité le maître peignait encore à cette époque et il continua même à peindre ultérieurement des tableaux pour les églises catholiques, mais il est hors de doute que dans un dessin, un simple croquis, une pochade exécutée pour son propre plaisir, l'artiste mettra bien plus de lui-même et de sa pensée intime que dans des tableaux mûris et travaillés, composés en vue du public. Et ce n'est pas la première fois qu'un artiste nous en aurait appris en quelques traits bien davantage sur son véritable état d'âme, que nous ne pouvons déduire de l'étude de ses tableaux ou de la compilation des archives.

---

(1) ...« van dat den schilder Jordaens eenighe schandaleuse geschriften geschreven hadde. »

Ce poste se trouve dans les comptes de l'écoutète d'Anvers, allant du 1er janvier 1651 jusqu'à la fin juin 1658. Pinchart le reproduisit pour la première fois dans le *Messager des Sciences historiques*, 1863, p. 33, et ensuite dans ses *Archives des Arts*, III, p. 214. Mais c'est par erreur qu'il a donné les années 1646-1650. Van den Branden mentionne l'amende dans sa *Schilderschool*, comme s'étant élevée à 200 livres et 15 shellings, mais il a fourni les millésimes exacts. M. Rooses, dans son article précité du *Vlaamsche Gids*, croit pouvoir admettre que cette amende avait été infligée au peintre vers le mois de novembre 1656.

(2) Cf. Max Rooses : *De Teekeningen der Vlaamsche Meesters. Onze Kunst*, 1903, IIe semestre, p. 154.

Catherine van Noort, la femme de Jordaens, mourut en 1659. Comme il résulte de son épitaphe, reproduite plus loin, elle fut enterrée au cimetière protestant de Putte. Nous ignorons si elle y fut inhumée immédiatement après sa mort ou si la translation de ses restes ne fut opérée que plus tard, pour les réunir à ceux de sa fille et de son époux. Mais il est certain qu'elle mourut dans la foi protestante, car sinon elle n'aurait jamais reposé en terre non consacrée.

En 1660 Jordaens fut cité comme témoin dans un procès sensationnel. (1) Il prêta le serment selon la formule protestante. En effet sous sa déposition est écrit : *Juravit tantum per Deum ;* il jura donc par Dieu seul et non par Dieu et ses Saints, comme on le fait encore dans la formule officielle du serment en Belgique. Il est assez étrange que cette démonstration publique d'hérésie n'ait pas attiré de sérieux désagréments au témoin ; mais à cette époque les autorités étaient déjà devenues un peu plus tolérantes et il est à supposer aussi qu'on se sera fait un scrupule de chercher noise au maître alors âgé de soixante-sept ans.

Après la paix de Munster, il s'était fondé à Anvers une communauté secrète protestante, *De Brabantsche Olijfberg*, (Mont des Olives brabançon) et en dépit de toutes les rigueurs et des peines décrétées contre les dissidents, cette petite église continua à subsister. Plusieurs registres et documents qui la concernent se trouvent encore dans les archives d'Anvers. (2)

---

(1) L. GASELOOT : *Un procès pour une vente de tableaux,* etc. Annales de l'Académie d'Archéologie, Anvers. 1868, p. 601.

(2) Cf. MERTENS et TORFS, *Geschiedenis van Antwerpen,* VI, 553 ; et ROOSES, *Jordaens Calvinist*, p. 15, note.



Phot. Harfstaengl, Munich.

Le Fils Prodigue
(Königl. Gemäldegalerie, Dresde).

Néanmoins les calvinistes anversois rencontraient les plus grands obstacles à l'exercice de leur culte. En 1665, lors d'une de leurs assemblées, une grande panique fut causée par une servante, dite *de Hollandsche Mary*. Cette femme, après avoir été au service des protestants, s'était convertie au catholicisme et était même entrée en condition chez le doyen de l'Église Notre-Dame (1). Après cette alerte, on se mit continuellement en quête de lieux sûrs pour y organiser des réunions ; on n'osait s'assembler deux fois dans le même local.

Jordaens ne tarda pas à intervenir comme protecteur de ses frères persécutés. En 1671, nous le trouvons cité parmi les personnes admises à la communion protestante avec sa fille et deux de leurs servantes. (2)

A partir de 1674 Jordaens aurait ouvert sa propre maison à ses coreligionnaires pour y tenir leurs assemblées. D'après les registres de l'*Olijfberg*, (la communauté protestante dont le peintre faisait partie), la Cène y fut célébrée régulièrement jusqu'à sa mort, au moins deux fois par an. Il y a lieu de croire que sous la protection d'un peintre célèbre et estimé, l'église persécutée respira un peu plus librement.

La première preuve manifeste de l'esprit militant que Jordaens apporta dans sa conversion à la Réforme, l'amende pour *écrits scandaleux*, remonte, ainsi que nous l'avons vu, à l'époque entre 1651 et 1658 et, très probablement, vers 1656.

---

(1) GÉNARD. *Notice sur Jacques Jordaens, Messager des Sciences historiques*, 1852, p. 216.

(2) « Namen der persoonen die na vertooninge van behoorlicke » kerckelicke attestatien of oock wel na voorgaende gesonde belijdenis » hares geloofs van de waerde leden des Kerckenraets van den Olijfberch » toegestaen is te verschijnen aen Christi heilige tafel in het ghebruijck » van sijn heilich en hoogwaerdich avontmael :.. *Jordaens met sijn dochter* » *en 2 meissens.* » Cf. GÉNARD, op. cit.

En 1659, 1660, 1671 et plus tard encore, jusqu'à sa mort, nous trouvons des témoignages réitérés et péremptoires de son protestantisme. Il nous semble très probable et très naturel que Jordaens se soit affilié aux Calvinistes bien avant 1656, sans avoir jugé opportun de manifester ostensiblement ses convictions nouvelles.

Il n'entre pas dans la nature humaine d'adopter une nouvelle religion à soixante ans, c'est-à-dire au seuil de la vieillesse, si cette religion n'a depuis longtemps nos sympathies et si elle n'a pénétré notre conscience de ses leçons et de ses préceptes. Contraint par les circonstances, Jordaens a pu cacher ses convictions durant de longues années. Et je n'hésiterais pas à placer après 1630 et avant 1650 le moment où il passa pour de bon à la religion réformée, si je ne risquais pas à donner un nouveau champ aux conjectures plus ou moins fantaisistes.

En 1678, on trouve l'acte suivant dans le registre de l'*Olijfberg* : « ... *Octob. is gestorve constrycke schilder Jordaens, ten ... ure, en twee ure de selve nacht syn dochter Elisabet Jordaens.* » (... Octobre est mort le talentueux peintre Jordaens, à ... heures, et à deux heures de la même nuit sa fille Elisabeth Jordaens.)

Jordaens et sa fille avaient succombé à la soi-disant « maladie d'Anvers », appelée aussi la « suette » ou la « suette anglaise ». Il n'existait plus de cimetière protestant à Anvers à cette époque, quoique, en 1585, une trêve de quatre années eût été accordée aux réformés de cette ville pour le libre exercice de leur culte, avec la concession de deux lieux de sépulture. Les protestants anversois se faisaient



Portrait d'Homme (dessin)
(Musée National du Louvre, Paris).

donc enterrer de préférence auprès de leurs coreligionnaires, sur le territoire hollandais.

Tel fut aussi le cas pour Jordaens. Sa dépouille fut transférée à l'église du Putte Hollandais, dit le Putte des Gueux (*Geuze Put)*, où il reposa aux côtés de son épouse et de sa fille.

L'églisette de Putte fut démolie au commencement du siècle dernier et les pierres tumulaires, parmi lesquelles celle de notre peintre, furent abandonnées sous les décombres. Vers 1830, cette pierre fut retrouvée par un Anversois, F. Pauwelaert-Vermoelen et en 1833, N. Cornelissen y consacra un article dans le Messager des Sciences Historiques. Voici l'épitaphe que portait cette pierre, épitaphe fort détériorée mais qu'il a été facile de rétablir.

Hier lee[t begr]aven
Iavqves Iordaens s[childer]
binnen Antwerp[en sterf den]
18 Oct[ob]e[r] A^{o} 1[678]
ende
eerbar Catharina Van Oo[rt
[s]yn Huysvrouwe sterf den
17 April A^{o} mci^{C}lix
ende
[j]ovf^{R} Elisabeth Iordaens
haere dochter sterf den
18 October A^{o} 1678

Christus is de Hope
onser Heerlyckheyt.

[coloss. i : 27]. (1)

---

(1) Ci-gît // Jacques Jordaens, peintre // à Anvers, décédé le // 18

En 1845, après que l'administration communale d'Anvers eût demandé à pouvoir rétablir la pierre tombale, le roi Guillaume II fit exécuter ce travail. En 1877, à l'occasion du troisième centenaire de Rubens, une commission composée de Belges et de Hollandais, fit édifier, avec le concours de l'administration communale d'Anvers, un modeste monument sur la tombe de Jacques Jordaens. Sa pierre tombale ainsi que celle d'Adr. Van Stalbemt, et de G. de Pape, peintres anversois protestants, enterrés aussi à Putte, fut encastrée dans le monument et le tout couronné par un buste très vivant de Jordaens, par Jef Lambeaux, le sculpteur flamand apparenté de très près au grand peintre flamand.

* *
*

Ainsi s'écoula la vie de cet homme, simple et calme, sans événements extraordinaires, sans grands faits ou gestes, mais exclusivement et entièrement vouée à la pratique de son art. Quel contraste entre cette paisible existence bourgeoise et celle de Rubens ! Celui-ci, courtisan, diplomate, fraya avec les plus grands princes de l'Europe, non seulement comme peintre mais aussi comme ambassadeur, comme favori chargé d'importantes missions. Pas une branche des connaissances humaines à laquelle Rubens n'aît touché. Il s'intéressait aux lettres, à l'histoire, à la science ; il entretenait une vaste correspondance en cinq, six langues avec divers savants, sur les sujets les plus variés ; sa vie fut étroitement associée à l'histoire de son pays et de son temps. Chez

octobre 1678 // et // l'honorable Catherine Van Noort // son épouse décédée le // 17 avril 1659 // et // Mademoiselle Elisabeth Jordaens // sa fille décédée le // 18 octobre 1678 // Christ, en Vous l'espérance de la gloire // Coloss. 1 : 27.

Jordaens on ne trouve presque rien d'analogue : il vécut relativement isolé dans un cercle d'amis et de commensaux. Il ne quitta sa ville natale que pour faire quelques voyages en Hollande. Il n'alla guère plus loin, et tandis que Rubens faisait grand étalage de son catholicisme, sans jamais mettre un bien profond sentiment religieux dans ses tableaux d'église, Jordaens se crut obligé d'abjurer une religion qui ne concordait plus avec ses convictions intimes et qui ne satisfaisait plus ses aspirations idéales.

Ce ne fut ni un « Uebermensch » à la Nietzsche, ni un Titan dans sa vie et dans son art, comme ce Rubens, devant qui les générations successives éprouvent chaque fois une surprise frisant la stupéfaction. Lors même que la plus noble expression de son génie demeure incomprise, Rubens ne cesse d'imposer l'admiration pour son œuvre formidable.

Cette auréole d'une essence quasi-surnaturelle ne rayonne pas autour de Jordaens. Il n'en est que plus humain, il ne s'en trouve que plus rapproché de nous, et il parvient à nous émouvoir d'autant plus. Chez lui comme chez tant d'autres grands artistes, une harmonie complète règna entre sa vie que nous avons résumée en ses grandes lignes et son œuvre que nous entreprendrons d'étudier de plus près.

III

L'ŒUVRE DE JORDAENS

Jordaens fut un de nos peintres les plus féconds. Quoiqu'il aît presque cessé de produire durant les dix dernières année de sa vie, il a fourni près d'un demi-siècle de travail ininterrompu dans lequel il fut aidé par un grand nombre d'élèves et quelques collaborateurs d'occasion. Le total de ses tableaux est fort respectable pour ne pas dire déconcertant, malgré que beaucoup soient perdus ou n'aient pas encore été retrouvés. Il n'est pas facile de s'orienter à travers cette production effrénée et de retrouver la voie que l'art du maître a suivie, pour arriver à son développement. Les œuvres datées avec certitude sont rares, et des lacunes considérables subsistent entre elles. En outre la vie de Jordaens manque de ces points de repère, de ces tournants qui nous permettent de classer, avec une certitude presque mathématique, les œuvres de tant d'autres maîtres, de van Dyck par exemple, d'après leur style et leur manière. L'art de Jordaens gravita autour d'une existence calme et paisible, sans événements extraordinaires, sans changements de milieu ou d'entourage, sans l'intervention d'influences puissantes et variables du dehors.



Portrait de Dame (dessin)
(Musée National du Louvre, Paris).

Et ce qui complique surtout la difficulté de se rendre clairement compte du développement de son art, c'est que les différentes manières constatées dans son œuvre ne se sont absolument pas succédées l'une à l'autre, l'une disparaissant pour faire place à la suivante, comme c'est le cas pour d'autres artistes, mais que Jordaens peignait simultanément de deux et même de trois manières, suivant le caprice du moment, ou plutôt suivant la nature du sujet qu'il avait à traiter. Son art n'évolua point le long d'une ligne unique dont il est possible d'embrasser les ondulations d'un simple coup d'œil ; mais nous y découvrons de multiples courants, tantôt parallèles, tantôt confondus et croisés.

Dans sa jeunesse, subissant naturellement l'influence de Rubens, il produit pourtant déjà des œuvres d'une prodigieuse originalité et dont on chercherait en vain un modèle chez d'autres peintres. Et plus tard, jusqu'à sa cinquantième année, même après, nous le voyons parfois retourner à l'école de Rubens. Il arrive que des œuvres de la même époque n'aient aucun rapport entre elles ; par contre d'autres peintures, exécutées à dix et même à vingt ans d'intervalle, accusent une parenté évidente. On rencontre des séries, des groupes entiers de productions étroitement rattachées l'une à l'autre par leur style, mais dont aucune ne peut être datée avec certitude, de sorte que tout ce groupe ne cesse d'errer et de flotter dans l'œuvre du maître et qu'il n'est possible de lui assigner une place fixe qu'en accumulant les hypothèses plus ou moins acceptables.

Une autre originalité du peintre consiste à faire intervenir constamment dans ses tableaux les plus différentes certains types pour lesquels il éprouvait une véritable prédilection.

On serait même tenté de chercher un rapport direct entre les œuvres dans lesquelles on retrouve cette identité de modèles ; mais en procédant ainsi on risquerait encore une fois de se blouser, Jordaens ayant souvent utilisé ses anciennes études pour des tableaux d'une époque de beaucoup postérieure.

Ajoutons l'abondance des toiles auxquelles travaillèrent ses disciples et où la touche du maître n'est même plus reconnaissable, et l'on admettra qu'une liste de ses œuvres, dressée dans leur ordre rigoureusement chronologique, représente pour le moment une véritable chimère.

D'ailleurs dans cette étude nous nous sommes beaucoup moins préoccupés de mettre sur chaque œuvre une date déterminée, que d'étudier et de discerner les groupes, les séries, qui se formèrent dans l'œuvre du maître, et aussi de saisir le caractère et l'originalité de ces divers groupes. Nous nous sommes arrêtés aux pièces les plus belles et les plus caractéristiques en nous bornant à signaler les œuvres de moindre importance.

* *
*

Un des plus anciens tableaux de Jordaens sur lesquels on puisse mettre la date, est un *Christ en croix avec la Sainte Vierge, l'apôtre Jean et Marie Madeleine*. Ce tableau fait partie de la série des 15 mystères du Saint Rosaire, que les pères Dominicains d'Anvers commandèrent en 1617 à divers artistes et pour laquelle Rubens peignit une *Flagellation*, et van Dyck — alors un jeune homme de dix-huit ans à peine — un *Christ tombant sous la Croix*. Le tableau de Jordaens occupe encore sa place primitive d'où il fut enlevé en 1794 par les Français pour lui être rendu en 1815, notamment un

des bas-côtés de l'église Saint Paul, ci-devant église des Dominicains à Anvers. Le sujet est conçu dans un schéma symétrique : le Christ crucifié au milieu avec deux figures de chaque côté ; le tout se détache en couleurs épaisses et opaques sur un ciel presque noir. L'influence de Rubens est prépondérante sans être absolue ; le talent du jeune maître se reconnaît dans la façon dont est traité le corps nu du Sauveur, le plus beau morceau de cette peinture.

Conçu et exécuté dans le même style, et appartenant peut-être à la même époque, est la *Descente de Croix* de l'église du Béguinage à Anvers. Le Christ mort a quelque chose de maniéré avec ses membres par trop fuselés et anguleux ; tout le morceau est de tonalité sourde ; en somme, il n'a pas grande valeur.

Le second tableau de Jordaens, daté avec certitude, se trouve au Musée de Stockholm (N° 488, Pl. I) (1) et représente l'*Adoration des Bergers ;* une version du même sujet, un peu variée, à peu près de la même dimension, se trouve au Musée de Brunswick (N° 116). Le tableau de Stockholm est signé en toutes lettres et daté : I IORDAENS FECIT 1618, et cette circonstance lui prête une grande importance pour l'étude du maître. A l'âge de vingt-cinq ans, Jordaens accuse déjà une pleine originalité. De l'influence de Rubens, qui devait encore se faire sentir impérieusement dans des œuvres ultérieures, il n'y a pas la moindre trace. La scène compacte avec ses têtes fortement typées et étudiées sur le vif, est déjà du meilleur Jordaens. Ses couleurs sont fraîches et extraor-

---

(1) Les numéros entre parenthèses sont ceux des catalogues des musées, renseignés dans la *Bibliographie ;* les chiffres romains désignent les planches du présent volume.

dinairement vigoureuses, son pinceau fougueux jusqu'à la brutalité, et le peintre révèle une prédilection exagérée pour les violents coups de lumière. Mais de quelle maîtrise témoigne déjà ce tableau ! Comme chaque tête y a sa valeur, son contour, sa consistance; avec quelle assurance il caractérise les mains et combien il s'entend à rendre la carnation particulière à chaque individu !

Une *Allégorie* du musée de Lille (nº 427) s'apparente étroitement à ces deux Adorations. Il s'agit d'une scène étrange : au milieu une figure de femme (la même qui posa pour la Madone de l'*Adoration*) tenant une tête de mort; elle représente sans doute la Vertu préoccupée de la Mort, écoutant les exhortations d'un ange et demeurant insensible aux tentations du Monde qui, sous les traits d'une vieille, lui offre de l'or et des perles. Derrière, le Vice, un baquet de serpents sur la tête, ricane en grinçant des dents. Le sujet, compliqué jusqu'à la grimace, me paraît avoir été emprunté à l'un ou l'autre texte. Toutefois la peinture est belle, maintenue dans des couleurs solides et traitée déjà d'une main ferme et expérimentée. Une réplique plus faible de ce morceau se trouve au musée de Darmstadt (Nº 317).

Les Disciples et les Saintes Femmes du musée de Dresde (Nº 1013) appartiennent probablement à la même période. La composition présente quelque chose de bizarre, faisant songer à un fragment. Six personnages grandeur nature dont l'un tient un cierge allumé s'approchent à tâtons du tombeau du Sauveur. Ces figures remplissent toute la toile ; au-dessus seulement, on aperçoit la voûte de la caverne à laquelle s'accroche une plante grimpante. Une couple de têtes sont celles de types connus, souvent



Phot. Hanfstaengl, Munich.

Un membre de la Famille van Surpel et sa femme
(Appartient au Duc de Devonshire, Londres).

reproduits par Jordaens; mais la femme à l'avant-plan et surtout le Saint Jean à la longue chevelure bouclée, ne se retrouvent, à notre connaissance, sur aucun des autres tableaux du maître. La peinture est fort crâne, les couleurs brasillent littéralement sous un éclairage intense qui provoque d'autre part des ombres violentes. Le jeune maître contemple de nouveau la nature de très près pour cette œuvre; le vieillard à gauche, avec ses mains calleuses tendues en avant, est gaillardement traité; le manteau de brocard à fleurs bleues de la sainte femme qu'on nous montre assise, est un véritable morceau de bravoure. Certes, l'ensemble trahit encore beaucoup d'hésitation, beaucoup de tâtonnements, mais le tout offre quelque chose de piquant, de primesautier, qui manque souvent aux tableaux d'apparat des périodes ultérieures. Au surplus ce tableau occupe une place importante dans l'œuvre de Jordaens parce qu'il doit être considéré comme l'un des premiers pas dans la voie qui devait le conduire, peu de temps après, à ses plus éblouissants chefs-d'œuvre. Il serait à désirer qu'on lui réservât une meilleure place que celle qu'il occupe dans le Musée de Dresde, si déplorablement encombré.

A ce tableau s'apparente le *Moïse faisant jaillir l'eau de la roche,* de Carlsruhe (N° 186). Ici c'est de nouveau un invraisemblable entassement de figures : hommes, femmes, enfants, animaux, qui laissent à peine dans le tableau un vide de la largeur de la main. A l'avant, à droite, se tient Moïse, amplement drapé dans son manteau, représenté d'une façon assez inattendue sous les traits d'un jeune homme, au doux visage évangélique. Dans la foule derrière cette figure capitale, Jordaens s'empresse de saisir l'occasion de peindre quelques

superbes torses d'homme. Le dos surtout du jeune garçon à l'avant-plan est un magnifique morceau à rapprocher du *Pan et Syrinx* et qui fait pressentir déjà la *Fécondité* du Musée de Bruxelles. Une couple de mufles de bétail sont aussi traités avec beaucoup de brio, mais le plus remarquable du tableau est la lumière violente venant de la droite et projetée en plein sur Moïse, pour atteindre par ricochets les parties les plus saillantes en faisant s'ébranler les ombres en un contraste accusé.

Un Jordaens de la meilleure souche est la *Descente de Croix* appartenant aux Hospices Civils de la ville d'Anvers. Encore une fois la composition est assez compacte et encombrée, mais la peinture vigoureuse ménage des contrastes très accentués de lumière et d'ombre. L'œuvre se recommande, comme presque toutes celles de Jordaens, par ces têtes expressives, rigoureusement étudiées d'après nature, véritables « tranches de vie » important plus à l'artiste que la noblesse des formes. Le peintre légua lui-même ce tableau aux Hospices. Il y ajouta le don de 25 livres de Flandre. Depuis le 6 octobre 1679, jour où, suivant les comptes de l'Administration, 6 *stuivers* (gros sous) furent payés aux hommes de peine qui transportèrent le tableau à destination, — le tableau ne changea pour ainsi dire plus de place. Chose assez bizarre, longtemps on l'attribua à Adam van Noort (1).

La personnalité de Jordaens s'affirme non moins fortement dans un *Christ crucifié* du Musée de Rennes. L'artiste obtient un puissant effet dramatique par les moyens les plus simples. La Sainte Vierge, sculpturalement drapée dans son manteau, la tête douloureuse levée vers son Fils mort, représente une

(1) Voir GEUDENS, *Les Tableaux des Hospices Civils d'Anvers*, 1904, p. 25.



Phot. Braun, Clément & C[ie]. Paris.

Portrait d'Homme
(Musée National du Louvre, Paris).

noble et émouvante figure. Marie-Salomé, penchant sa tête échevelée sur ses mains jointes, est bien belle aussi. Nous aimons moins le Saint Jean et la Madeleine. En revanche, deux autres figures, enveloppées d'une ombre mystérieuse, accentuent le tragique de toute la composition. Quant au Sauveur, rien de plus remarquable : la contemplation ne se détache point de ce corps admirablement traité, de cette maigreur ascétique et surtout de cette noble tête ensanglantée qui pèse inanimée sur l'épaule. Une impression crispante, une véritable angoisse se dégage de ce tableau, qui ferait songer, si possible, à l'influence d'un Ribera.

Jordaens traita le même thème, et cela d'une façon peut-être plus large et plus grandiose encore, tout en y transportant les mêmes figures de Jésus et de la Vierge, dans un superbe *Crucifiement* qui se trouve à la Fondation Terninck à Anvers (Pl. II). Le merveilleux tableau ! Dans sa tonalité à la fois profonde et éclatante, avec ses formes très étudiées, nous le rangeons sans conteste parmi les maîtresses toiles religieuses de l'artiste, et cela quoiqu'il appartienne à sa première période. Plus tard, dans ses œuvres plus mûres, nous regretterons plus d'une fois l'absence de cette ardeur, de cette franchise de coloris, de cette fermeté des formes, par lesquelles Jordaens arrive ici à surpasser Rubens lui-même.

Par acquit de conscience, je mentionne ici une grande *Descente de Croix* appartenant au duc de Marlborough, à Blenheim, qu'à mon grand regret je n'ai pas eu l'occasion de voir et qui n'a pu être photographiée. MM. Rooses et Hymans la tiennent pour une des œuvres les plus importantes du maître.

Parmi les tableaux religieux du commencement de la

carrière de Jordaens figurent les *Quatre Évangélistes* du Louvre (Nº 2012. Pl. III). La couleur est tant soit peu molle, l'invention plutôt maigre ; le même modèle posa pour les deux personnages les plus âgés ; une troisième figure se retrouve ailleurs dans le rôle d'un satyre ; seul, l'évangéliste Jean est une noble figure. Quant à l'exécution et à la facture, le maître s'y retrouve tout entier.

Une des œuvres les plus considérables de Jordaens se trouve au château de Finspong (Gotland Oriental) : *Le denier du tribut trouvé dans la gueule du poisson* (Matth. 17 : 27). Ce tableau mesure 2,77 m. sur 4,68 m. Nous espérons le voir à l'Exposition d'Anvers, mais en attendant il nous le faut juger d'après une photographie et d'après une description due à M. Georges Göthe (1). Contrairement à ce que suppose l'estimable directeur du Musée de Stockholm, nous ne pensons pas que les pinceaux de Jordaens fussent « peut-être un peu plus fatigués » quand il peignit cette toile, que quand il brossa son *Roi Candaule.* Le tableau de Finspong appartient sans conteste à la jeunesse de Jordaens, comme il ressort de la facture hardie, des audacieuses oppositions de jour et d'ombre, du caractère des types, de la façon dont sont traités les animaux, bref de toute l'allure de la composition. Celle-ci a dû être peinte en vue d'un saisissant prestige décoratif et, par conséquent, elle ne peut sortir tous ses effets que dans une salle énorme ou dans une église. Pris en lui-même le morceau n'a rien de bien captivant. Cet entassement d'une vingtaine de personnages et d'animaux dans un canot dérisoire, implique quelque chose de si paradoxal que la peinture la plus étourdissante ne parvient pas à nous le faire oublier.

---

(1) *De Vlaamsche School,* 1893, p. 40.



L'Adoration des Mages (1644)
(Église St. Nicolas, Dixmude).

Les bornes de la vraisemblance n'ont pas été franchies impunément. Devant cette bousculade, il vous prend même le regret que Jordaens n'aît pas lié plus amplement connaissance avec les Italiens, qui firent toujours preuve d'un si noble sentiment de l'ordre et de la mesure. Néanmoins cette toile demeure de la plus grande signification dans l'œuvre du maître, et si, à en croire ce que l'on nous rapporte, elle est destinée à ne plus quitter la place où nous serons admis à l'admirer sous peu, nous sommes les premiers à nous en réjouir.

Le château de Finspong, où se trouve encore une galerie de tableaux, fut bâti par les De Geer, une famille patricienne belge qui émigra en Suède, au XVIIe siècle. Selon toute probabilité le tableau en question suivit là-bas la fortune d'un des membres de cette famille. Sandrart a dit de Jordaens : « So hat » er auch in eines langen Saals Länge, das grosse Uberfahrt- » Schiff zu Antorf ausgebildet, darinnen allerlei Thiere und » Leute, dern jeder nach seinem Beruf arbeitet, unvergleich- » lich wol vorstellet. » Le texte biblique était devenu, en effet, quantité négligeable pour notre artiste ; Saint Pierre et les autres apôtres qu'on aurait vraiment de la peine à reconnaître, ne tiennent qu'une place bien accessoire dans cette toile, et c'est bien le bateau de passage, l'*overzetboot,* dont les passagers, hommes et bêtes, n'ont guère changé dépuis trois cents ans, qui absorbe toute l'attention du spectateur. A notre connaissance, il n'est aucune œuvre de Jordaens à laquelle la description de Sandrart s'applique mieux qu'à la toile de Finspong.

Un tableau analogue, mais traité sur une bien moindre échelle, se trouve au Musée de l'État à Amsterdam (No 1316, Pl. IV). On l'a souvent donné pour une esquisse de la grande

toile dont nous venons de parler, mais, à mon avis, il s'agirait plutôt d'une réplique pas mal assagie et tempérée de ce tumultueux original. La facture nous paraît appartenir à une époque plus rassise de la vie du peintre. Les défauts choquants du grand tableau sont notablement corrigés dans cette réduction ; d'abord le bateau semble mieux approprié à son chargement exagéré ; puis les apôtres ne sont plus relégués tout au bord de l'eau, dans laquelle ils risquent à tout moment de piquer une tête ; enfin il y a plus de jeu, plus d'atmosphère dans toute la composition. Le tableau est d'ailleurs admirablement peint. A travers les nuées gris-de-plomb d'un ciel houleux, une pâle clarté se livre passage et se répand en reflets capricieux sur les têtes et les corps de la cohue. Dans la chaude tonalité brune que le peintre maintient magistralement, cette lumière fait ressortir cà et là de précieuses et éclatantes taches de couleur. Quel rouge ardent, quel vert sombre velouté ! et l'indicible fraîcheur de ce bleu, et l'aristocratie de ce blanc ! Souverainement beau, par exemple, ce torse du gaillard en train de hisser la voile. Certes Jordaens se sera de nouveau inspiré pour cette composition, sur les quais de son cher Escaut, où la nature prodigue semblables effets : la course éperdue des nuages dans le ciel, combinée avec la houle des eaux écumantes, le tout illuminé par un jour fantastique et équivoque.

Un tableau d'une originalité presque déconcertante se trouve au Musée de Madrid (N° 1408. Pl. V) où il est désigné sous ce titre *Holocauste à Pomone*, alors qu'ailleurs on l'appelle plus simplement *Cérès*. Sur une manière de socle antique se dresse une superbe figure de femme; non point, comme on serait tenté de le supposer, une statue de marbre, mais une



Phot Hermans, Anvers.

L'adoration des Mages (dessin)
(Musée Plantin-Moretus, Anvers).

plantureuse et florissante Flamande, enveloppée dans les plis d'un ample manteau rouge et tenant dans sa main une lourde corne d'abondance débordant de fleurs, de fruits et de céréales. Autour d'elle se presse une de ces cohues chères à Jordaens, hommes et animaux confondus, accourus pour lui rendre hommage. Tous les types représentés ici se retrouvent dans d'autres œuvres du maître, jusqu'à cette maigre haridelle que nous venons d'entrevoir dans le tableau de Finspong. L'éblouissante et radieuse couleur, la pâte copieuse et presque brutale, la débauche de lumière, révèlent la première période du maître.

Au Musée de Lille se trouve un tableau de moindre attrait, signé et daté de 1625 (N° 425) et représentant *un Piqueur avec ses chiens*. Le principal intérêt en réside dans le paysage assez développé et dont la touche nerveuse et solide révèle la patte même du maître, alors que bien souvent il faisait peindre ses paysages par des collaborateurs. Les chiens, aussi, sont admirablement traités, mais le chasseur sonnant du cor, les joues balonnées, est vraiment insupportable.

Nous rencontrons une scène dans le même goût au Musée de Cassel (N° 106). On ne voit trop ce que le peintre s'était proposé en brossant cette fantaisie : on y remarque un personnage somptueux, (une figure qui posa fréquemment pour Jordaens; il ne s'agit donc pas d'un portrait) se tenant près de la porte d'honneur de son château. Un nègre lui amène son cheval blanc sellé, tandis que Mercure assiste à la scène.

L'originalité de Jordaens se manifeste toute entière dans son *Pan et la Syrinx* du Musée de Bruxelles (N° 240). Cette

œuvre n'appartient pas encore à la pleine mâturité de l'artiste; il règne certaine exagération dans les contrastes ménagés entre la blancheur éburnéenne du corps de la nymphe et la carnation briquetée de la divinité sylvestre, comme aussi entre les jours et les ombres. Jordaens n'a pas encore discipliné la fougue de ses pinceaux. Il règne une frénésie vraiment dionysiaque dans cette page extraordinaire, véhémence qu'il lui faudra pourtant tempérer et réfréner quelque peu avant de signer ses vrais chefs-d'œuvre. Pan est encore passablement gauche, la Syrinx un peu veule d'expression, le dieu du fleuve franchement nul. Toutefois, ici, l'artiste fournit déjà la mesure de son savoir-faire et il ne s'écoulera guère de temps avant l'apparition de ses œuvres d'envergure et de splendeur inégalées. Le corps quasi translucide de la nymphe et les têtes d'enfantelets sont de merveilleuse peinture; ils sont modelés en pleine et vigoureuse pâte, comme dans les meilleures créations de l'artiste.

Sandrart nous conte ce qui suit : « Er mahlte einsmal in » sechs Tagen Lebensgrosz die Historie, wie Siringa vor » dem Pan in einem Busch fliehet, so sehr Geist-reich und » meisterhaft gebildet. »

Un Jordaens définitif, un chef-d'œuvre de sa mûre jeunesse, assurément une de ses œuvres capitales, enrichit le Musée de Cassel (N° 101, Pl. VI). C'est une illustration de la fable connue dans laquelle le satyre reproche au paysan de souffler à la fois le chaud et le froid. Les figures à peu près grandeur nature s'entassent encore un peu à la rigueur, mais elles se groupent déjà avec harmonie et elles trahissent un souci de la ligne. Une trouvaille de génie que cet horizon bas sur lequel le groupe se détache en des proportions gigan-



Phot. Löwy, Vienne.

St.-Paul et St.-Barnabé à Lystra (1645)

(Gemäldegalerie der K. u. K. Akademie der bildenden Künste, Vienne).

tesques. Ici la palette de Jordaens se livre à une débauche de magnificence et de luxuriance. Il a employé des couleurs pures, sans mélanges, en oppositions vigoureuses, mais bien choisies. Il n'y a pas encore de trace ici de ces sombres reflets cuivreux qu'il fera luire plus tard dans ses tableaux, ni de ces tons bruns sourds et gris bleuâtres, qui finiront par détrôner sa belle couleur pleine et franche. Le bleu de cobalt, le vermillon, le jaune de Naples, le rouge brique, tous tons vifs et allègres, alternent pour le moment avec de grandes parties de blanc de diverses nuances : blanc crême, blanc beige, blanc ombré de bleu. Sur le tout se projette une lumière crue et outrée, dont les ombres non moins accusées font saillir vigoureusement les formes sur un arrière-plan constituant lui-même une forte opposition : à droite, les béantes ténèbres de la caverne, à gauche, un ciel bleuâtre chargé de nuages blancs-gris. Jamais auparavant le maître n'avait été plus personnel et plus original ; peut être y a-t-il même quelque exagération dans l'enthousiasme effréné avec lequel il proclame son originalité devant l'univers, mais il n'y a certes pas lieu d'en faire un grief à sa jeunesse. On ne saurait assez priser non plus les mérites purement picturaux de cette œuvre. Du vieux satyre à la peau brune et ridée il a fait une superbe étude de nu, et le pied de bouc se greffe si naturellement sur le torse humain que Böcklin n'aurait su faire mieux. Les autres figures, entr'autres le garçon au bonnet bleu et la vieille au chapeau de paille (deux motifs qui reviendront fréquemment dans son œuvre) sont bien étudiées aussi. Que l'on observe surtout le réalisme avec lequel sont traités les pieds et les mains.

Lorsque Jordaens peignit ce tableau, l'époque des recher-

ches et des hésitations était passée. Dans chaque coup de brosse s'affirment une force consciente et une victoire remportée pour de bon sur la matière. La voie dans laquelle il s'engageait si crânement avec cette œuvre lui permettrait de s'élever tout un temps plus haut encore, de se développer jusqu'à une perfection plus grande. Plus tard, quand il parcourra d'autres routes et qu'il aura conduit d'autres dons à mâturité, il nous fournira mainte occasion encore de l'admirer. Mais rien n'éclipsera la fraîcheur immaculée, l'allégresse juvénile de cette œuvre. Un aube printanière aussi dégage souvent plus de charme que les belles journées de l'été ou de l'automne.

Le thème traité cette fois par Jordaens devait lui servir de sujet à des variations inépuisables. Nous reparlerons plus loin de ces réminiscences voulues; pour le moment nous n'en signalerons que quelques-unes se rattachant plus étroitement que les autres à l'exemplaire de Cassel. C'est d'abord un tableau à Budapesth (N° 738) qui présente déjà un autre arrangement et d'autres types, mais qui semble traité un peu brutalement et avec moins de soin. Puis nous sommes amenés directement devant la plus importante et certes la plus belle et la plus complète des compositions exécutées sur ce sujet, celle qui se trouve à la Pinacothèque de Munich (N° 813, Pl. VII).

Il s'est écoulé évidemment quelque intervalle entre ce tableau et celui de Cassel, quoique les qualités principales y soient demeurées les mêmes. Ici la couleur est devenue un peu plus pleine et plus profonde; les formes se sont affinées, la crudité de la lumière est tempérée. Aussi le talent du maître est-il parvenu à une plus grande maturité. Un changement s'observe aussi dans l'esprit et dans l'expression de ses

figures; à Cassel le satyre joue le rôle idiot; son entourage s'évertue vainement à lui faire comprendre comment le souffle de la même bouche peut à la fois réchauffer les mains et refroidir la bouillie; il s'éloigne d'un air ombrageux. A Munich, au contraire, le satyre est un rusé matois, mais le paysan saisit aussi peu sa plaisanterie que cette vache, qui a poussé son mufle stupide de ce côté pour prendre sa part de la scène.

Et comme cette toile est superbement peinte! Comme les fermes et pleines couleurs couvent dans cette lumière qui enveloppe la toile d'une ardeur de fournaise! Combien chaque objet est rendu naturellement dans sa propre essence, sans fignolage et sans retouche, créé, comme par magie, d'un seul coup de brosse. Le corps bruni du satyre entr'autres est un chef-d'œuvre en lui-même. Jamais artiste n'a peint forme humaine plus vivante et plus palpitante; ce torse vaut le plus beau bronze qui gisait encore profondément sous les cendres et la lave du Vésuve, à l'époque où Jordaens était en train de peindre. Le paysan aussi, cet être à demi bestial, affublé d'une extraordinaire calotte bleue et d'une casaque rouge vif, qui contemple le satyre d'un air hébété, représente un crâne morceau de peinture. J'en dirai autant des animaux qui étoffent très agréablement la composition.

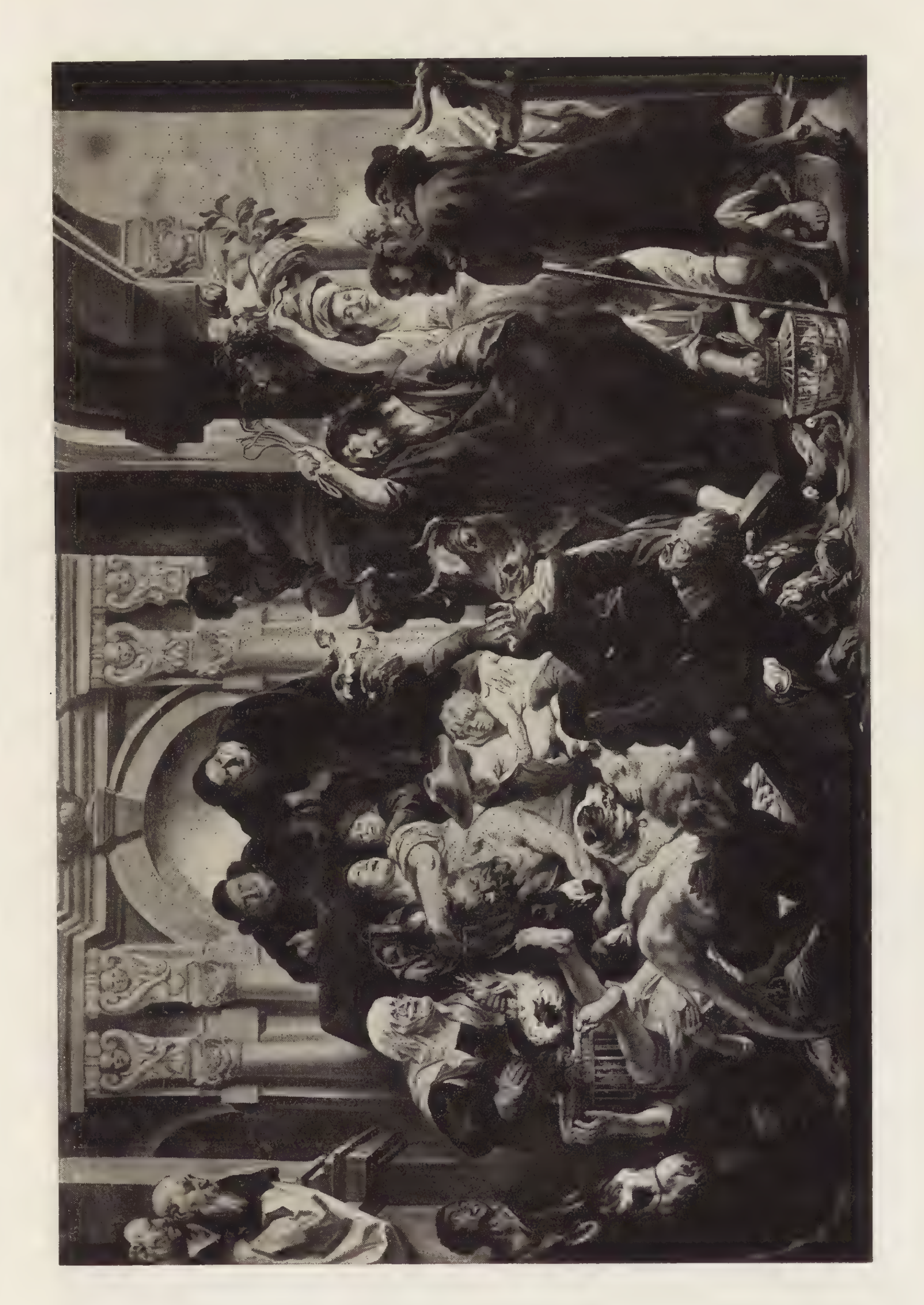
A Cassel se trouve encore un tableau plus petit (N° 102) concordant en partie avec les exemplaires de Buda-Pesth et de Munich. Il a malheureusement subi une étrange mutilation. Il a été coupé en deux, dans le sens de la hauteur, et en suivant une ligne oblique. La moitié gauche est originale, la moitié droite a été retouchée ou repeinte et n'a plus la moindre valeur. La partie originale sur laquelle figurent le

paysan en camisole rouge, avec sa femme, son enfant et sa servante, révèle la première manière du maître. Cette partie même a subi quelques retouches, mais le petit coin de ciel bleu où l'on voit la servante en chapeau de paille, épiant la scène entre le feuillage, dégage une impression idyllique et prête au tableau un charme tout particulier.

Peut-être antérieurement à ces tableaux, remonte le superbe *Mercure et Argus* du Musée de Lyon (N° 132. Pl. VIII) dans lequel le peintre trouva l'occasion de traiter quelques belles vaches et un chien, dans un paysage sombre. Les deux figures grandeur nature sont admirables aussi, mais la toile nous requiert surtout par son coloris intense et éclatant. Les deux autres tableaux du maître au même musée, d'une époque postérieure et qu'on affecte parfois de préférer à cette scène mythologique, pâlissent et disparaissent même dans le voisinage de celle-ci. Comme c'est le cas ici, souvent nous préférons les ouvrages de la première période de Jordaens à ceux des époques suivantes.

Les vaches que Jordaens a traitées avec une visible prédilection dans ce tableau comme dans bien d'autres, il les a étudiées aussi dans un panneau miniscule du Musée de Lille (N° 422), accroché si haut qu'il en devient presque invisible. M. L. Gonse, dans ses *Musées de France,* a déjà attiré l'attention sur cette œuvrette, et je me rallie volontiers à tout le bien qu'il en dit.

Le thème que Jordaens avait traité dans sa *Pomone* de Madrid lui était particulièrement cher. Il le reprit peu de temps après, quoique dans une forme plus modérée, et il en fit un tableau que l'on tient à bon droit pour un des ses plus



Le Christ chassant las Vendeurs du Temple.
(Musée National du Louvre, Paris).

purs chefs-d'œuvre. Je veux parler de la fameuse *Allégorie de la Fécondité,* au Musée de Bruxelles (N° 235. Pl. IX).

Le talent juvénile du maître est déjà arrivé ici à sa pleine maturité, mais il ne trahit pas encore la moindre défaillance. Sur cette œuvre est répandu ce velouté d'une fraîcheur immaculée qu'il devait perdre par la suite, mais qui prête à ce tableau une séduction ineffable. Le peintre se proposa de représenter la fécondité inépuisable et débordante de la nature. Dans le sens académique on pourrait reprocher quelque manque d'unité à cette merveilleuse création. Il y a même moyen de chicaner sur l'invraisemblance et l'irréalité de sa composition. Quelle est la figure principale ? Le satyre qui porte la corne d'abondance, ou la femme avec sa charge de raisins, ou bien encore la figure élancée et nue qui occupe le milieu du tableau ? Le peintre ne s'est probablement pas soucié le moins du monde de tout cela, et d'ailleurs peu nous importe. Il se plut à manifester en un prestigieux ensemble son enthousiasme pour la nature dans toute son opulence et toute sa splendeur. Et il y mit un lyrisme qui ne reconnaît ni lois, ni règles. Il créa cette œuvre puissante, qui ne comporte aucun symbole ou aucune allégorie suivant les recettes consacrées, mais dont il n'est point un coin de peinture large comme la main qui ne contribue à la portée et à la signification de l'ensemble. Cette œuvre pourrait faire songer à un bas-relief ou une frise. Les qualités sculpturales de sa peinture ne se sont jamais affirmées avec plus d'éclat. Un statuaire quelque peu doué du sens pictural, parviendrait sans grand effort à transposer le morceau tout d'un bloc dans le marbre, et il y trouverait une science de la valeur des formes, de la relation des ombres et des lumières, correspondant

on ne peut mieux aux tendances de la sculpture. Cette œuvre flamande du XVIIe siècle en apprendra certainement davantage sur leur art à nos sculpteurs, que les moulages d'un Laokoon ou d'une Vénus de Médicis, que l'on s'obstine à leur proposer pour le summum de la perfection.

Mais plus encore qu'à la forme, cette œuvre doit sa suprême valeur à la puissance du coloris et à la magie de la lumière. La scène se passe sous le ciel bleu aux ardeurs du plein soleil. La carnation des formes féminines évoque le duvet vermeil des pêches mûrissantes et le cuir épais des hommes semble se tendre et onduler sur le jeu de leur musculature. Le garçon juché sur les épaules du satyre et le faune accroupi qui aide à soutenir la corne d'abondance, clignent des yeux à la lumière aveuglante. Dans cette clarté sans pareille les couleurs s'avivent d'un éclat inaccoutumé, dont la note la plus exaspérée est fournie par le rouge feu du manteau de la porteuse de fruits, note triomphale autour de laquelle toutes les autres se fondent en un accord solennel. Partout s'éveillent des lueurs et des reflets, des ombres transparentes glissent furtivement sur les formes arrondies, des ondulations presque imperceptibles se déroulent et se dégradent en des nuances d'une subtilité infinie. Jamais le meilleur Jordaens ne s'est interprêté avec plus de splendeur et de plénitude que dans cette œuvre. Il peignit une véritable apothéose de la nature, dont chaque coup de pinceau était pour ainsi dire un acte de ferveur et d'adoration. On n'imagine point accord plus parfait entre l'effort et le but, entre le désir et la réalisation, une plus grande homogénéité de l'esprit et de la forme.

Nous ne possédons point de données positives qui nous

permettent de dater cette œuvre, ainsi que celles qui s'y rattachent directement. Il aura sans doute fallu quelques années au maître pour atteindre, après son *Adoration* de 1618 (Stockholm), à la perfection de cette œuvre. Toutefois, je ne crois point que l'intervalle entre les deux dépasse une dizaine d'années. Le grand portrait de famille à Madrid, dont nous parlerons tout à l'heure, doit dater d'environ 1624, alors que le maître se trouvait donc dans toute la force de son talent. Or, ce portrait, un autre chef-d'œuvre, quoique d'un genre bien éloigné du sujet de la *Fécondité*, se rattache pourtant de très près à ce tableau au point de vue de l'exécution. En 1628 Jordaens devait peindre son insipide *Martyre de Ste Apollonie;* en 1630, son *Saint Martin,* où l'on découvre à peine quelques qualités; peu à peu la fraîcheur et la vivacité du coloris que la *Fécondité* possède à un si haut degré, font place à des tons plus profonds, plus corsés, dans lesquels se jouera la lumière d'or du midi, mais où aura cessé de sourire la limpide clarté matinale. Il me semble que c'est vers 1625 que fut peinte la *Fécondité*. D'ailleurs se représenterait-on saison de la vie plus favorable à l'éclosion de pareil chef-d'œuvre que celle de la trente-deuxième année, l'âge du maître à cette époque ?..

Il convient encore de faire observer que les fruits, peut-être à une couple d'exceptions près, ne sont pas de Jordaens mais de son excellent confrère Frans Snijders, avec qui il collabora plus d'une fois. La différence dans leur façon de peindre saute aux yeux et cependant elle ne détonne pas dans l'harmonie de l'ensemble. Nos temps si avancés sous tous les rapports professent un souverain mépris pour semblables collaborations ; cela n'empêche qu'il nous faudrait

chercher longtemps dans la production contemporaine une œuvre à rapprocher du chef-d'œuvre de Jordaens et Snijders.

Dans la collection Wallace à Londres se trouve une réplique en quelque sorte atténuée de cette composition. Je ne la connais que par une photographie. Au point de vue académique le tableau de Londres se recommanderait peut-être par plus de clarté. La figure du milieu dont le tableau précédent nous faisait admirer le dos, se présente à présent de face et amplement drapée. Le satyre de gauche a disparu, mais le faune accroupi a été gratifié de pieds de bouc et un troisième insinue sa vilaine frimousse entre les deux femmes debout.

La femme de droite a reçu ici un type rubénien et on a jugé bon de mettre un chalumeau à la bouche du nègre. Mais tout le jordaenesque a été éliminé de cette édition revue et corrigée, et je gagerais qu'il s'agit ici d'une copie faite par quelque prétentieux disciple de Rubens. Toutefois ne connaissant pas l'œuvre originale, je m'abstiendrai de motiver plus longuement cet avis.

M. Hymans nous apprend qu'il existe à Manchester-House un plus beau pendant encore de la *Fécondité* de Bruxelles. A mon grand regret ce morceau m'est inconnu, et je ne puis que le signaler.

Pour son satyre si typique à la droite du tableau de Bruxelles, et qu'il replaça plus d'une fois, Jordaens fit de nombreuses études, dont une superbe, aujourd'hui au Musée de Gand. Il esquissa deux fois le même profil sur un panneau sombre, l'une fois à peine ébauché, mais plus poussé dans l'autre. Pour cette étude nous donnerions volontiers tous les autres tableaux du Musée de Gand, malgré leurs dimensions



Phot. Hanfstaengl, Munich.

Diogène cherchant un homme
(Königl. Gemäldegalerie. Dresde)

plus respectables. Cette étude représente, en effet, un des plus précieux documents pour l'étude de la technique de Jordaens. Ces têtes sont truellées ici à pleine pâte mais à petits coups, avec une crânerie et une fougue que nos impressionnistes les plus convaincus envieraient à cet ancêtre.

Jordaens peignit nombre de ces têtes d'étude. Ses yeux d'anatomiste prenaient sans doute plaisir à disséquer pareilles figures ravagées, et par la puissance de son art il parvenait à tirer de la beauté de ces visages disgrâcieux sinon repoussants. Ainsi il traita avec ce brio et avec ce ragoût une sorte d'apôtre extatique qu'on retrouve dans plusieurs de ses tableaux. On rencontre notamment cette tête au Musée de Bruxelles (N° 245) assez brutalement peinte, en une couleur éclatante. Le Musée de Caen en possède un second exemplaire un peu plus poussé, à ce qu'il m'a semblé.

Il s'en trouve un troisième exemplaire dans la Galerie de Sanssouci où on l'attribue, sous le N° 90, à van Dyck. Pour autant que je le sache, on n'a pas encore reconnu un Jordaens en ce tableau. Et cependant, à mon avis, c'est un des spécimens les plus caractéristiques dans ce genre d'études du maître, et il serait même, soit dit en passant, beaucoup mieux à sa place dans le Kaiser-Friedrich Museum de Berlin (qui ne possède qu'un Jordaens médiocre) que dans cette galerie de Potsdam, qui sent un peu le bric-à-brac et où il est dissimulé au second rang, au fond d'une petite salle. Le jeu de la lumière sur le visage ravagé et le cou musclé du modèle, est magistralement rendu. Jamais Jordaens n'a étudié la vie de plus près que dans ce panneautin sans apparence, que je préfère de beaucoup à nombre de ses grandes toiles. J'ai rencontré au Musée de Douai une étude du même genre,

mais beaucoup plus faible, et qui est, du reste, d'une authenticité suspecte (N° 198).

Un autre type — un beau modèle, celui-ci, avec la barbe et les cheveux longs — se trouve au Musée de Brunswick (N° 115) ; mais dans cette étude-ci le peintre semble avoir quelque peu sacrifié à la convention.

A ces études, il y a lieu de joindre les *Têtes* du Musée d'Anvers (N° 819), un exquis petit morceau ; et les *Musiciens*, fougueusement brossés, du Musée de Madrid (N° 1411). La brutalité y est même poussée à son comble ; la même tête est ébauchée trois fois de suite en des poses variées, avec une vigueur, une sauvagerie, mais aussi une force consciente, dont il serait difficile de retrouver encore l'équivalent. Jamais Frans Hals n'a plus furieusement improvisé. La couleur s'étend à larges coulées sur le panneau, comme brossée au petit bonheur, et cependant chaque coup de pinceau porte au but, chaque touche a sa valeur et son importance dans l'ensemble de l'œuvre. Une *Tête de fillette* non moins férocement triturée, appartient à M. Ant. W. Mensing d'Amsterdam.

Peu après la *Fécondité* de Bruxelles, Jordaens a dû produire un autre de ses chefs-d'œuvre : *Vénus et les Trois Grâces* des Uffizi de Florence (N° 775. Pl. X). Quiconque ne connaît ce tableau que par la photographie, se l'imaginerait traité en grandeur nature, et il n'est pas médiocrement étonné, en visitant la galerie florentine, de se trouver devant un tableau mesurant moins de trois pieds de haut. De même que par ses simples statuettes, Meunier parvenait à donner une impression grandiose, les figures de proportions réduites que Jordaens peignit dans ce tableau, produisent aussi cet effet imposant et majestueux. Les formes et les



Phot Delœul, Bruxelles.

St. Yves, Patron des Avocats

(Musées Royaux des Peintures et de Sculpture, Bruxelles)

couleurs sont peut-être un peu moins robustes que dans la *Fécondité,* mais elles se recommandent en revanche, par plus de chaleur, de grâce et de velouté. Il va sans dire que pas plus que dans ses autres œuvres le peintre n'a sacrifié à un idéal de perfection plastique selon la conception néo-romaine. Son modèle a été encore la nature vivante, qu'il a rendue avec ses beautés et ses défauts, mais en fondant les uns et les autres en une œuvre de haute élégance et de distinction souveraine. Il paraîtra singulier que les miniaturistes italiens sur ivoire ne se lassent point de copier ce tableau de Jordaens. Cependant ils auraient pu trouver amplement chez leurs maîtres nationaux de quoi alimenter leur industrie. Sans exagérer la portée de cette sorte d'hommage rendu par ces ingénieux et patients artistes au grand maître flamand, il nous paraît répondre victorieusement à l'idée toujours et encore régnante d'après laquelle Jordaens ne serait, en somme, qu'un peintre grossier et vulgaire.

* *
*

Avant de suivre l'artiste dans les phases ultérieures de son talent, il nous reste à parler de quelques-unes de ses œuvres qu'en raison de leur importance toute spéciale, nous avons cru devoir grouper à part. Il s'agit des *portraits de famille* dans lesquels Jordaens s'est mis en scène avec les siens. Nous parlerons tout d'abord du tableau éminemment original de Cassel (N° 107, Pl. XI). Nous ne comprenons point qu'on ait pu hésiter un instant à reconnaître ici Jordaens et les êtres qui lui étaient chers. Pour nous cette identité saute aux yeux. Qui serait donc, au premier plan, si ce n'est Jordaens lui-même, ce grand garçon réjoui et candide dont le visage pas bien joli

respire tant de franchise et de bonhomie? Nous le retrouverons ailleurs, tel qu'il se présente là, sa guitare en main. Vis-à-vis de lui est assise sa jeune promise, Catherine Van Noort. A n'en juger que par ses formes épanouies, on reconnaît en effet qu'elle a quelques années de plus que son prétendu. Sont-ce ses jeunes frères et sœurs qui lui apportent des bouquets ? Très probablement. Sur le tableau nous voyons trois jeunes garçons et deux filettes. Or il résulte des recherches de l'archiviste Génard, complétées par van den Branden, que Catherine avait en effet trois frères (Jean, Adam, Martin) et deux sœurs (Anne et Elisabeth). Les choses concordent donc, mais nous ne prétendons point en tirer la moindre certitude. Dans tous les cas nous reconnaissons sans hésiter le père van Noort et sa digne compagne Elisabeth Nuyts, dans les deux braves vieux, représentés un peu à la cantonade. Que l'on rapproche par exemple cette tête si caractéristique de van Noort de la gravure de Henri Snyers dans l'album de Meyssens, ou dans De Bie.

Mais il importe surtout que nous nous trouvions ici en présence d'une œuvre sur laquelle on met facilement la date. Elle a dû être peinte vers l'époque du mariage de Jordaens, et pourquoi ne serait-elle pas du mois de mai 1616, la jolie saison à laquelle le maître se maria et à laquelle s'épanouissaient les fleurs dont les enfants jonchent les genoux de la fiancée ? Qui sait si Jordaens ne fut pas appelé à fournir dans ce tableau la preuve de ses capacités de peintre, de sa maîtrise, et s'il ne lui valut point de pouvoir épouser la fille de son maître ?...

C'est dans tous les cas un des premiers tableaux de Jordaens; probablement est-il même antérieur à tous ceux



Phot. Hanfstaengl, Munich.

Fête de Famille

(Königl. Aeltere Pinakothek, Munich).

dont nous avons parlé. La facture trahit encore beaucoup d'hésitation et de faiblesse. Le jeune maître y essaie pour ainsi dire toutes les manières de peindre, sans savoir à laquelle s'arrêter. Il traite les chairs à la façon de Rubens, mais avec plus d'empâtement et aussi avec ces ombres bleuâtres et ces reflets roses qui lui sont particuliers; le costume de soie noire dont il est vêtu lui-même est traité à larges coups de brosse qui feraient songer à Frans Hals. Mais malgré tout il y a déjà bien de l'originalité et de la personnalité dans ce tableau, ne fût-ce que cette couleur blonde et claire, presque trop éthérée mais si séduisante en raison de son extraordinaire fraîcheur.

Nous reconnaissons tout aussi pertinemment le portrait du maître, de sa femme et de ses beaux-parents dans un autre tableau remarquable, qui se trouve au Musée de l'Ermitage (N° 652, Pl. XII). A mon grand regret je ne puis le juger que d'après une photographie, d'ailleurs excellente; je n'oserais dire s'il est antérieur ou postérieur au portrait de famille de Cassel. Quoi qu'il en soit, ils appartiennent tous deux à la même époque. A mon idée celui de Saint Pétersbourg fut peint après l'autre et je me plais à reconnaître la petite Elisabeth, la fillette même du peintre, née le 26 juin 1617, dans le bébé que la grand'mère tient sur ses genoux et que Catherine, couronnée de perles, contemple avec une sollicitude maternelle sur l'expression de laquelle il n'y a presque pas à se méprendre. Jordaens, peint de nouveau ici, tenant son inséparable guitare, à la même place et dans la même pose que dans le tableau de Cassel, ressemble davantage à ses portraits ultérieurs, tandis que la peinture paraît avoir acquis déjà plus de fermeté et de consistance. Si les personnages principaux

sont reconnaissables d'emblée, ce n'est point le cas pour le petit monde que nous trouvons ici comme dans l'autre tableau. Ce petit monde n'a pas la moindre ressemblance avec celui de Cassel. Selon le plus de probabilité Jordaens aura étoffé l'un tableau avec de petits Jordaens et l'autre avec de jeunes van Noort. D'ailleurs les deux ménages n'avaient rien à s'envier sous le rapport de la progéniture! Sur la photographie le tableau de St. Pétersbourg produit une excellente impression. La composition, assez encombrée, demeure agréable tout de même. La tonnelle ombreuse dans laquelle est attablée la famille, et l'échappée sur un paysage au ciel discrètement nuageux, prête à l'ensemble quelque chose de paisible et de pastoral, tandis que les anges ou plutôt les amours planant au-dessus de la scène et que deux des personnages assis avisent non sans surprise, nous proclament le bonheur conjugal du jeune couple.

Veut-on un échantillon de la légèreté et du parti-pris avec lesquels le maître fut souvent traité, même dans des revues autorisées ? Voici ce que L. Clément de Ris écrivait sur ce tableau : (1) « La scène se passe dans un jardin d'où « il vient un peu d'air pour emporter l'odeur des victuailles « et rafraîchir le sang des convives. En dehors de leurs qua- « lités pittoresques, les *Repas* de Jordaens ont un grand « mérite moral, ils font aimer l'abstinence. » Ces *victuailles* se composent d'une bouchée de pain et de fromage! Il serait à souhaiter qu'au pays de Rabelais on ne se fût livré à de pires excès gastronomiques !

Le plus beau groupe de famille et certes un des meil-

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1879, 1er semestre, p. 581.



Phot. Hanfstaengl, Munich.

Le Roi boit !

(Appartient au Duc de Devonshire, Londres).

leurs tableaux de Jordaens, se trouve au Musée de Madrid (N° 1410. Pl. XIII). Jamais le maître n'a été plus heureux à la fois sous le rapport de la conception, de l'agencement et de la facture. Au lieu de la cohue et du tapage qui sévissent dans presque toutes ses toiles, nous nous trouvons ici en présence d'une composition calme, digne, quasi aristocratique, qui nous évoque les meilleurs moments d'un van der Helst ou d'un Valazquez. Le jeune blanc-bec que nous montraient les tableaux précédents, est devenu ici un élégant cavalier, à la moustache conquérante. Il se redresse de toute sa haute taille ; la tête émerge fièrement de sa large fraise godronnée. Il ne s'est pas encore séparé de sa guitare ; il la tient à la main gauche — une belle main musclée et expressive, sortant d'une manchette de fine dentelle. En face est assise sa femme, affublée, elle aussi, d'une fraise monumentale, comme il sied à une dame de bonne maison ; à ses côtés elle tient sa fillette, pas jolie mais adorable en sa timidité naïve, en sa mutinerie de bébé qui voudrait bien se dérober au supplice de la pose. A l'arrière, une servante debout tient une corbeille de fruits. Le ménage est au complet ; le peintre n'a même pas oublié le chien et le perroquet.

Jordaens n'a presque jamais été si radieux, si puissant et si crâne de couleur. Sur la masse sombre du feuiilage et sur un coin du ciel pâlissant, le groupe se détache en tons vifs ; au milieu le blanc-crême du tablier et de la fraise de la soubrette rehaussent le rouge vermillon de son corsage ; les raisins violets ou dorés enrichissent la corbeille. A gauche et à droite les sombres figures du maître et de la maîtresse de la maison ; à l'avant-plan, la figure enfantine, maintenue dans les tons clairs, avec son châle bleu clair négligemment jeté

sur la tête, avec ses bracelets et son collier d'éclatant corail, introduit une note joyeuse dans l'ensemble. La peinture savoureuse, aussi consistante que possible, ne peut être mieux comparée qu'au *Satyre et le Paysan* du Musée de Cassel (N° 101). On a peine à croire qu'après avoir créé cette noble scène de famille, dans laquelle la franchise de la couleur et de la touche sont presque poussées à l'excès et où la lumière joue un rôle si prestigieux — Jordaens s'adonnerait par la suite aux formes lourdes et triviales et recourrait à ces couleurs opaques et sourdes qui rendent ses tableaux si souvent désagréables.

Il nous semble pouvoir dater ce tableau avec une quasi-certitude. Elisabeth, la fillette du maître, était née en 1617. Sur ce portrait, elle a de six à sept ans. Jacques, le fils de Jordaens, qui naquit en juillet 1625, n'avait certes pas encore vu la lumière lorsque son père peignit la dite toile, sinon le nouveau-né y aurait évidemment trouvé sa place, puisqu'on n'y oublia même pas le chien et le perroquet. Il y a donc lieu d'admettre que ce portrait fut peint vers 1624, quand le maître avait trente et un ans et quand son art était arrivé à une hauteur qu'il eut de la peine à dépasser.

Nous nous sommes demandé maintes fois si Jordaens s'était représenté lui-même dans le *Portrait d'homme* des Offices à Florence (Galerie des Portraits, N° 238, Pl. XIV). Il s'agit incontestablement d'une œuvre du maître et même d'une de ses meilleurs. Peinte en un jaune chaud, comportant le vigoureux coup de pinceau et la ferme pâte de sa première période, cette peinture affronte le voisinage le plus redoutable dans la celèbre collection florentine. Mais la ressemblance avec les portraits connus du peintre est loin d'être patente, et il est permis d'entretenir des doutes sérieux



Phot. Hanfstaengl, Munich.

L'Enfance de Bacchus
(Königl. Gemäldegalerie, Cassel).

au sujet de l'identité du personnage. Dans tous les cas, à supposer que Jordaens se soit pris pour modèle, il ne s'est agi que d'un portrait plus ou moins fantaisiste, dans lequel il ne s'est même pas tenu à rendre la couleur exacte de ses cheveux!

En 1752 ce portrait, donné pour celui de *Iacopo Iordans, Pittore,* fut fort mal gravé par Gio. Dom. Campiglia dans le *Museo Fiorentino* de F. Moücke. Aussi la plupart des biographes de Jordaens renseignent le dit portrait comme étant celui du maître.

Puisque nous parlons des portraits de Jordaens, complétons-en la liste :

Il y a d'abord le superbe portrait que Pieter De Jode J^r^ grava sur cuivre d'après un modèle d'Antoine van Dyck pour la célèbre *Iconographie* de celui-ci (Pl. XV). Ce portrait, exécuté probablement entre les années 1627 et 1632, représente donc Jordaens en un des meilleurs moments de sa vie. C'est sans conteste un des plus précieux documents iconographiques du maître. De Jode grava un deuxième portrait pour la collection que Meyssens fit paraître en 1649 et dont les planches servirent aussi pour le *Gulden Cabinet* de De Bie (Pl. XVI). Cette fois Jordaens se chargea de fournir lui-même le modèle; il n'en profita point pour se flatter, bien au contraire; la physionomie est énergique et joviale, avec un petit air naquois, mais elle manque de distinction. Mais néanmoins ce portrait demeure un des plus populaires du maître, sans doute en partie à cause de l'inscription qui l'accompagne et dont il a été question plus haut. Nous ignorons ce qu'est devenu l'original. Dans la vente du peintre Philippe van Dijk, à La Haye, le 13 juin 1753, figura le portrait de Jordaens peint par lui-même et dont il fut publié

une gravure. (1) Il fut adjugé 16 florins et 6 sols. Peut-être s'agissait-il de l'original en question.

Nous trouvons encore un portrait gravé de Jordaens, sur une planche, comportant six sujets et illustrant la *Teutsche Academie* (2) de Sandrart.

Sandrart livra lui-même le dessin qui fut gravé par Richard Collin. Nous ignorons à quel document Sandrart avait eu recours. Quant il publia, en 1675, la première partie de son *Académie*, il n'avait encore pu se procurer le portrait de Jordaens, comme il s'en explique lui-même, et il ne put le publier que quatre ans après, dans la seconde partie de son ouvrage. La petite tête, que nous reproduisons en vignette réduite de moitié, sur le titre du présent livre, est un des plus piquants portraits de Jordaens, malgré le bizarre bonnet dont il est affublé et qui lui prête un air vaguement fantastique.

La plupart des portraits utilisés par les biographes des XVIII[e] et XIX[e] siècles, ont été copiés sur l'un ou l'autre des modèles dont nous venons de nous occuper. Aussi ne convient-il pas de nous arrêter à ces reproductions plus ou moins réussies.

* * *

Certains tableaux religieux d'environ la même époque que Jordaens exécuta sur commande sont bien moins heureux que ses tableaux mythologiques et que ses groupes de portraits. Nous en examinerons pourtant quelques-uns.

---

(1) « *Het Pourtrait van Jaques Jordaans, door Hem zelf zeer kragtig en natuurlijk geschildert, gaande dit in Prent uit* ». Hoet. 3[e] partie (publiée par Terwesten), p. 71.

(2) *Der Teutschen Academie zweyten Haupt-Theils, Dritter Theil,* Pl. 4.

Le *Martyre de Sainte Apollonie,* destiné à l'un des autels de l'église des Augustins à Anvers dont il fait encore l'ornement, date de 1628. Rubens avait peint une *Santa Conversazione* pour le maître-autel de la même église et van Dyck avait orné un troisième autel d'un *Saint Augustin en extase*, sorte de pendant au tableau de Jordaens. Rubens toucha 3000 florins pour son travail, van Dyck et Jordaens chacun 600. Il nous en coûte de devoir avouer que, si le Rubens n'est pas des meilleurs et que si le van Dyck est bien théâtral, l'*Apollonie* de Jordaens est encore en dessous. Il n'y a pas mis l'ombre d'un sentiment de la forme et de la couleur. Des gens de bonne volonté y découvriront peut-être des mérites ; pour nous, cette machine avec ses âpres tons rouge-brique, avec ses formes contorsionnées, avec sa tendance à l'emphase et à la déclamation, est tout bonnement insupportable. C'est du pire ouvrage de commande. Tous les peintres, ses contemporains, ont pareils méfaits sur la conscience, mais ceux de Jordaens sont encore les plus fâcheux. Le seul mérite de ce tableau, est de s'accorder assez bien avec le style du XVIIe siècle, celui de l'église dans laquelle il se trouve. Il contribue passablement à la décoration d'un milieu qui n'est pas fait pour nous charmer outre mesure, mais qui porte tout au moins le cachet irrécusable de son époque. Aussi est-il à souhaiter que l'on ne sacrifie jamais cette œuvre à cette fièvre de dépouiller nos édifices publics au profit de nos seuls musées !

En 1630, donc deux ans plus tard, Jordaens peignit pour l'église de l'abbaye de Saint Martin à Tournai un morceau du même genre, de plus de mérite pourtant : *Saint Martin guérissant un possédé*, aujourd'hui au Musée de Bruxelles

(N° 234, Pl. XVII). Descamp écrivait déjà en 1769 : « J'ai » trouvé cette composition confuse depuis que ce tableau a été » réparé et repeint; il est présentement dur et sec, il ne reste » plus que quelques belles têtes ». (1) Le Saint en son beau manteau de brocart d'or est sans contredit une figure imposante et crânement peinte; mais les corps nus nous suggèrent plutôt des sacs de pommes de terre que des hommes vivants, et une très désagréable tonalité roussâtre est répandue sur le tout. Comme beaucoup d'autres têtes, nous retrouvons dans plusieurs œuvres de Jordaens, celle du nègre au perroquet, penchant la tête par-dessus la balustrade. Les pans coupés de la partie supérieure du tableau ont été ajoutés par la suite ; d'autres parties encore ont été visiblement repeintes. Nous n'éprouvons donc qu'une admiration três relative pour cette œuvre tant vantée. En admettant qu'elle se soit mieux présentée autrefois, il s'en faut sans doute, qu'elle ait jamais appartenu aux meilleures œuvres de notre peintre.

Ce sont à peu près les mêmes éléments mais combinés cette fois en un ensemble plus harmonieux, que nous trouvons dans la *Suzanne et les Vieillards,* également au Musée de Bruxelles (N° 241, Pl. XVIII). Les personnes à nerfs trop sensibles ne prendront pas grand plaisir à contempler cette toile, mais il leur faudra pourtant admirer la virtuosité du peintre. Le malheur est qu'on nous expose pareilles œuvres au jour crû de nos musées, à peine moins maussade que l'éclairage d'une salle de dissection. Représentons-nous cette Suzanne dans le salon d'une opulente maison patricienne flamande, au-dessus d'une cheminée ou dans le

(1) *Voyage*, p. 25.



Phot. Braun, Clément & Cie, Paris

L'Enfance de Jupiter

(Musée National du Louvre, Paris).

voisinage d'une lourde draperie de velours — et dans cette atmosphère paisible et discrète le morceau deviendra un trésor de formes et de couleurs vivantes, un régal et une caresse pour les yeux, tandis qu'ajouté à cette longue file de toiles et de panneaux c'est à peine s'il arrête notre attention.

L'*Adoration des Bergers* du Musée d'Anvers (N° 221) représente à notre avis une œuvre moyenne de la même époque. Elle provient de l'ancien palais épiscopal d'Anvers, et la tradition veut que Jordaens se soit peint lui-même sous les traits du plus jeune des pâtres. Avec la meilleure volonté du monde nous ne parvenons à découvrir cette prétendue ressemblance. En dépit de l'éloge qu'on en a souvent fait, le tableau nous est d'ailleurs médiocrement sympathique. La couleur n'a pas la moindre distinction; elle est lourde, veule, édulcorée, sans harmonie. Des figures comme celles du Saint Joseph qui se découvre d'un geste gauche sont absolument lamentables. La paysanne à la cruche de lait est un des motifs favoris de Jordaens, mais cette fois il n'en a guère tiré parti; alors qu'ailleurs le maître s'affirme comme un animalier de premier ordre, ici son bœuf, son âne, cette poule et ce chien sont presque dénués de tout caractère. Sans pouvoir attribuer cette œuvre à un autre peintre que Jordaens, nous l'ajouterons à la masse de productions qu'il lui fallut livrer sur commande et pour lesquelles il ne recourut certes pas à ses meilleurs pinceaux.

Une *Adoration* du même genre, peut-être un peu postérieure, se trouve au Musée de Lyon (N° 131); ici encore on est rebuté par les couleurs lourdes et ternes, le dessin négligé, les figures vulgaires.

Le Musée de Madrid possède une œuvre assez déconcer-

tante (Nº 1407). Elle représente *Atalante et Méléagre,* et par plusieurs particularités elle fait songer à Rubens et à van Dyck, au point de nous faire concevoir des doutes sérieux quant à l'attribution du tableau. La manière dont sont peintes les formes nues et aussi la toison des bêtes est incontestablement jordaenesque, autant que les figures d'hommes à gauche du tableau. Mais nous ne croyons pas que l'œuvre soit entièrement de sa main. Il nous est impossible de faire entrer les figures de femme et les deux têtes à droite dans la manière de Jordaens. Tout le tableau est maintenu dans un ton jaunâtre assez chaud, ferme, vigoureux et bien fondu, sans empâtements exagérés. Le Méléagre nu, d'un éclairage à la fois si subtil et si juste, est le plus joli morceau de cette composition très décorative.

* * *

La fougue et la violence de Jordaens commencèrent à se calmer.

Les couleurs claires et éclatantes de ses premières œuvres acquirent graduellement plus de plénitude, de profondeur, de velours. Le rouge vivace, le bleu sonore, le jaune clair ou le blanc-crême, qu'il faisait claironner et jubiler autrefois dans leur allégresse la plus franche, seront tempérés peu à peu par une plus grande dose de brun, de bleu ardoisé, de jaune cuivreux. La lumière pâle, un peu grêle, projetée sur ses figures comme du haut d'un ciel matinal, contracte le rayonnement plus chaud du midi et du crépuscule. Les violentes ombres portées diminuent et font place à un transparent clair-obscur qui s'étend de plus en plus, au point de

ne plus laisser darder qu'un faisceau de rayons à travers d'étroites fenêtres ou d'épaisses frondaisons.

La technique, la facture s'est aussi tempérée. Le coup de brosse musclé et parfois brutal conserve sa force, tout en devenant plus souple et plus docile; la pâte s'amincit, prend un grain plus menu, se fond davantage, accuse certaines transparences. Des coins de tableau rapellent parfois les surfaces luisantes du bronze ou des émaux. L'art de Jordaens et plus réfléchi, plus mûri; il a passé la première saison d'allégresse et d'insouciance pour inaugurer une nouvelle période de force à la fois plus consciente et plus contenue.

Une des œuvres les premières en date de l'époque où le talent de Jordaens était déjà entré dans cette nouvelle phase, se trouve au Musée d'Anvers; je veux parler du célèbre *Soo d'Ouden songen, soo pepen de Jongen.* (Quand les vieux chantent, les jeunes piaulent) (N° 677, Pl. XIX), qui fut acquis pour 50,000 francs lors de la vente de la collection de Pret. Le tableau est signé et porte le millésime 1638. Il y a lieu de le considérer comme un des plus parfaits chefs-d'œuvre du maître. L'agencement est calme et sobre, les figures conformes à la réalité, mais cette fois au lieu d'un certain parti pris de laideur que l'on constate dans les tableaux de Jordaens, il y règne au contraire une tendance à embellir, à idéaliser quelque peu ses modèles. Ainsi la figure de milieu est une superbe jeune femme. Soit dit en passant et en dépit de ce que prétendirent opiniâtrement nombre de critiques, cette éblouissante créature n'a rien de commun avec Catherine van Noort. La femme de Jordaens que nous avons rencontrée vers 1624 sur le portrait de famille à Madrid, ne fut jamais un parangon de beauté, et en 1638, donc à 49 ans, elle ne devait

guère ressembler à la dame du tableau d'Anvers. Il y aurait plutôt lieu de songer à la fille aînée du maître, Elisabeth, née en 1617 et donc âgée de 21 ans à l'époque dont il s'agit. A l'Académie de Vienne on admire un beau *Portrait de jeune fille* (N° 649) que des experts, entr'autres M. Hymans (1) tiennent pour le portrait d'Elisabeth Jordaens, par son père. Elle a quelques années de moins et elle n'est pas aussi formée que sur le tableau d'Anvers, mais les deux types présentent une certaine analogie. La manière du portrait de Vienne semble aussi d'une époque antérieure.

Les deux petits vieux, qui n'ont rien de commun non plus avec le père et la mère van Noort et qui chantent de leur mieux et de tout ce qu'il leur reste de voix — sont bien sympathiques aussi. Le joueur de cornemuse, (dans lequel on prétendit reconnaître Jordaens), deux enfants et un joli chien complètent la compagnie. Une chaude lumière, tombant d'une fenêtre invisible, sur le côté, avive et renforce savoureusement les opulentes couleurs. La peinture est très ferme encore et l'artiste a rendu en pleine couleur et à pleins pinceaux, de façon saisissante, le relief et la matière des êtres et des choses, sans recourir aux empâtements de sa première manière. Il aura rarement été plus heureux qu'ici. Son tableau est complet et parfait; il n'y fallait rien de plus ou rien de moins. Il nous donne l'impression sereine et réconfortante d'une œuvre venue en la pleine conscience de la force du maître, sans tâtonnements, sans recherche pénible; d'une œuvre conçue et exécutée naturellement sous l'empire de l'ivresse créatrice.

Étroitement apparentée à ce tableau, quoique plus tur-

(1) *Biographie nationale.*



Phot. Delœul, Bruxelles.

Le Cortège de Bacchus
(Musées Royaux de Peinture et de Sculpture, Bruxelles)

bulente et plus tapageuse, est la petite *Fête des Rois* du Musée de Bruxelles (N° 242, Pl. XX). Ici la société a répudié toute contrainte. Au lieu de l'aimable refrain que nous entendions chanter et musiquer sur le tableau précédent, ce ne sont que criailleries et vociférations. Les têtes sont échauffées, les gestes sauvages et frénétiques ; un des convives eut déjà lieu de déplorer son intempérance et la mine piteuse dont il regarde le spectateur est d'un comique irrésistible. Mais comme le peintre s'entend à saisir la vie intempestive de cette scène et à la faire éclater dans chaque coup de brosse ! Le roi, tel qu'il se prélasse, au milieu de la toile, devant la table chargée de friandises, représente à lui seul un chef-d'œuvre inégalé. Grâce au vin et à la compagnie joyeuse, il est tout juste dans le ton. Sa cervelle n'est pas encore obscurcie et il n'a pas l'expression hébétée que nous lui verrons ailleurs ; non, ses yeux brillent de luronnerie et il apprécie en connaisseur le bouquet du vin qui pétille insidieusement dans sa coupe de gala. La main gourde, ratatinée et probablement goutteuse qui tient le calice, est merveilleusement observée et rendue ; nul autre peintre ne serait arrivé à pareil prestige. D'ailleurs tout le tableau est un prodige de peinture. Le maître y fait preuve d'un sens très rare de la relation des formes, des oppositions de jour et d'ombre, des harmonies de couleurs. Son œuvre forme un tout intégral dont chaque partie a sa fonction et dont chaque élément est indispensable à l'équilibre général. Le sujet fût-il aussi vulgaire que possible, l'artiste est parvenu à en tirer quelque chose de très haut. L'art accomplit de ces prodiges : il copie presque servilement une scène peu ragoûtante en elle-même, et voilà que par on ne sait quelle intervention

cette ripaille revêt quelque chose de grand, voire de noble, et qu'un vague sentiment de commisération pour la faiblesse et l'erreur humaines ainsi données en spectacle, se mêle à la joie sensuelle que nous procure cette luxuriante peinture.

Mais le maître s'affirmerait créateur plus grandiose et plus puissant encore ; dans les tableaux d'Anvers et de Bruxelles il ne fait que préluder. Dans la grande *Fête des Rois* du Musée de Vienne (N° 1087, Frontispice) il déchaîne toutes les tourmentes de son orchestre. De toutes ses œuvres celle-ci est, sinon la plus sympathique, du moins la plus originale et la plus complète. Jamais il ne peignit scène plus essentiellement jordaenesque. Où trouver encore cette vie et ce mouvement ? Rubens déploya peut-être plus de véhémence et de pathétique dans ses chasses et ses combats titanesques, mais la plupart du temps ses héros posent visiblement pour la galerie. Or ici pas la moindre trace de semblable préoccupation. Les personnages se donnent franchement pour ce qu'ils sont, sans se soucier d'autre chose que de leur propre individu et de leur allégresse triviale. Seul un joli minois de jeune fille se tourne en un mouvement très naturel vers le spectateur, avec lequel elle semble vouloir échanger un sourire narquois à l'adresse de cette tablée bachique. Tout le reste braille et se trémousse en l'honneur de la royale lampée : le Roi boit ! Ce potentat a pris du ventre et n'a guère embelli depuis que nous le vîmes à Bruxelles. Le gourmet éveillé de tout à l'heure a fait place à une grossière outre à vin. Alors que le peintre arbora sur le tableau précédent ce dicton en l'honneur de la « convivialité » :

« In een vrij gelach
ist goet gast sijn »

(à table ouverte il fait bon être convive), il inscrit sur celui-ci le latin satirique :

« Nil similius insano quam ebrius »

(Nul n'est plus près du fou que l'ivrogne).

Au point de vue de l'exécution les deux œuvres sont également parfaites. Cependant la seconde est plus spacieuse, on semble y avoir les coudées plus franches et y respirer plus librement. La lumière y trace aussi un champ plus vaste pour se livrer à ses jeux féériques; elle darde et rayonne partout, scintillante et chatoyante sur le métal et les cristaux, caressant avec plus de langueur le linge blanc et la gorge satinée des femmes, luttant contre les ombres transparentes qui ne trouvent pas assez de coins et de niches où se réfugier. — Le seul être raisonnable de la compagnie est le chat, lequel, ayant pris sa part du festin, est allé digérer et philosopher tranquillement sous la table.

Le maître ne lâcha pas de si tôt ce truculent sujet. Il existe d'innombrables exemplaires de cette Fête des Rois. Quelques-uns se rattachent étroitement à celui de Vienne. Mais comme la plupart appartiennent à une époque ultérieure, nous nous occuperons d'abord de tableaux dont l'ordre chronologique nous amène à parler ici.

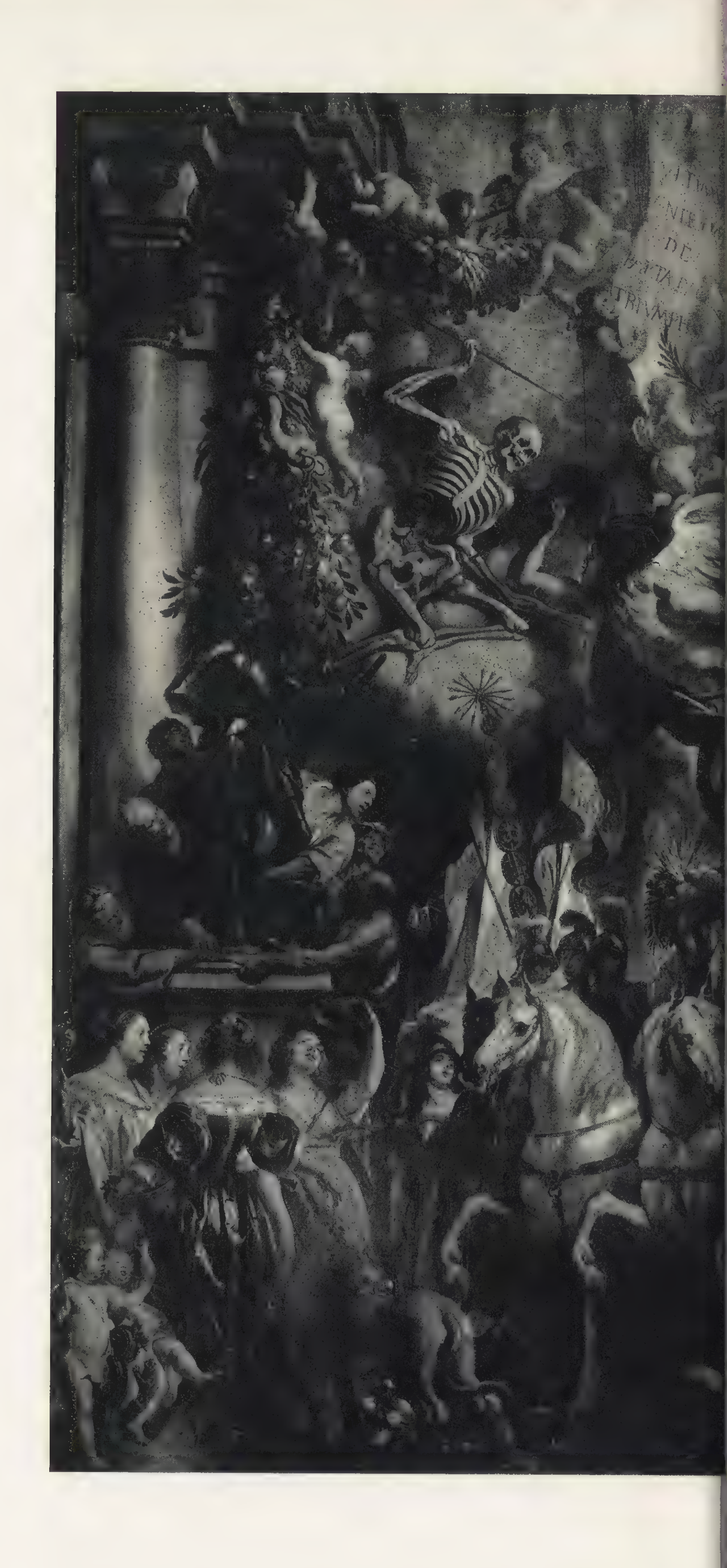
La collection Steengracht à La Haye possède un joli tableau, une manière d'esquisse, datée de 1640. Il s'agit tout simplement du proverbe : *Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se brise*. A ma connaissance il n'existe pas de tableau plus poussé traitant ce sujet. D'ailleurs le maître brossa nombre d'esquisses du même genre sans en tirer toujours matière à tableaux. Une chaude lumière d'un blond doré baigne la scène et fait chatoyer çà et là quelque tache de couleur. La

tonalité générale demeure pourtant sobre et tranquille, comparée à celle des œuvres antérieures où les couleurs gardent tout leur éclat. L'exécution est très sommaire, les visages et les mains sont même frustes, l'ensemble concourt nonobstant à un effet très décoratif. Le fait qu'aucune main étrangère y collabora avec celle de Jordaens, contribue à la valeur du morceau.

Jordaens peignit sans doute vers la même époque *Eliézer et Rebecca à la Fontaine*, dans un paysage de Jean Wildens (Musée de Bruxelles, N° 239). Cette collaboration avec un peintre de second ordre qui travailla aussi pour beaucoup d'autres maîtres, est certes moins heureuse que celle avec Snijders. Aussi le tableau ne possède-t-il qu'une valeur bien relative.

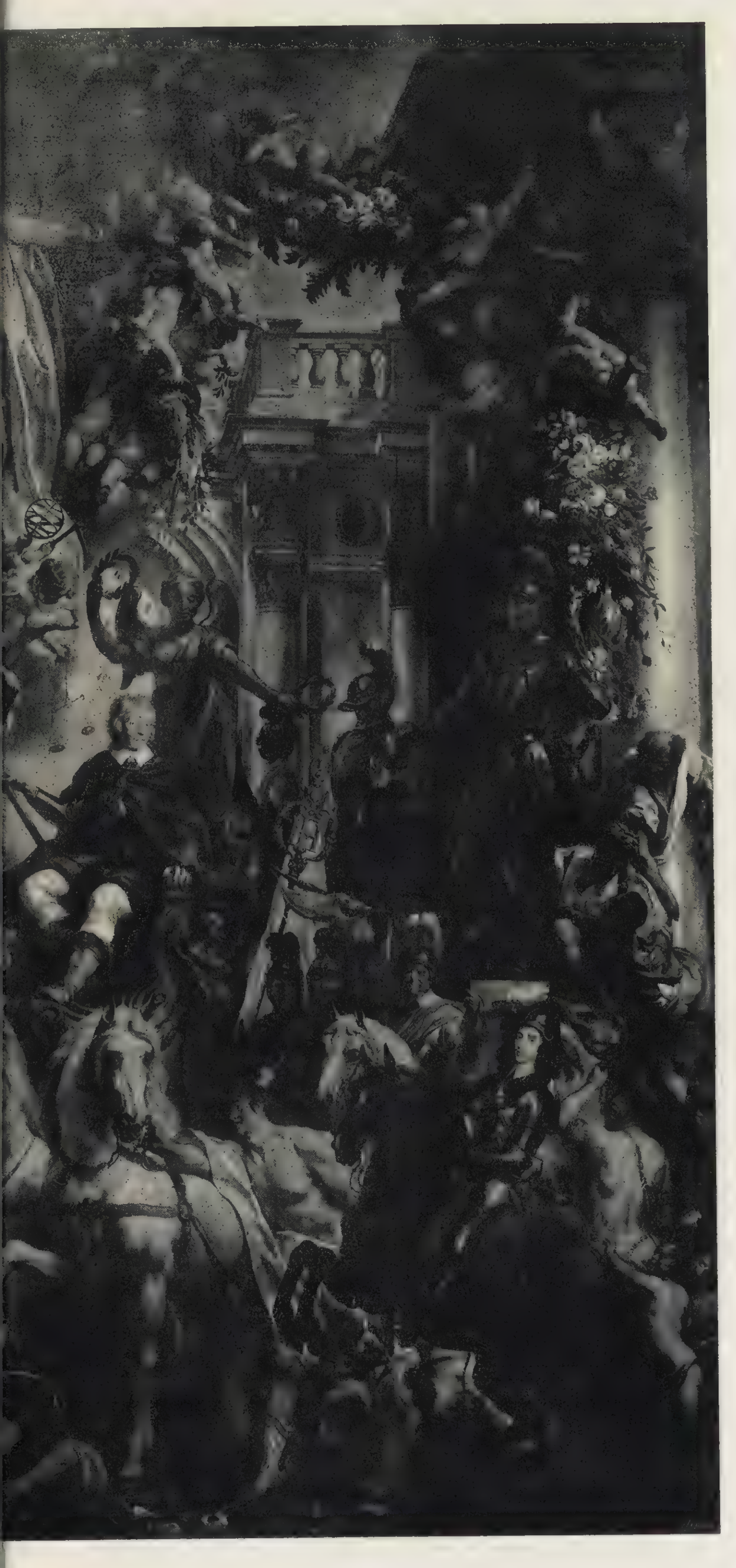
Notre peintre se reposait souvent de ses grands travaux dans la confection d'œuvres de moindre importance, dont quelques-unes ont été souvent reproduites par la gravure, telle que le *Fou au Chat*, le *Moine au Hibou*, etc., auxquelles s'appliquait quelque dicton satirique. Il peignait aussi des tableautins de genre comme la *Marchande de Fruits* offrant ses marchandises à un couple d'amoureux, qui se montre, à la lueur d'une chandelle, dans le riche encadrement d'une porte ou d'une fenêtre, — ou comme cette jeune fille, sans doute un portrait, jouant avec un perroquet. Une de ces *Marchandes de Fruits*, avec un effet de lumière très audacieux, se trouve à Glascow (N° 455), une *Jeune Fille au perroquet* chez le comte Darnley à Cobham Hall, et une réplique de celle-ci chez le comte Fitzwilliam, à Roterham (Angleterre).

Un tableau très curieux, avec personnages grandeur nature, se trouve au Musée de Dresde (N° 1011, Pl. XXI) et



Le Triomphe du Pri

(Salle d'Orange de l



Phot. Dewald, La Haye

éric-Henri (1650-52)
u Bois, La Haye).

représente l'*Enfant prodigue gardant ses troupeaux*. Il s'agit sans doute de l'œuvre décrite par Hoet-Terwesten(1). Les couleurs franches n'abondent pas ici ; le brun, le blanc, le bleu d'ardoise, le jaune jouent le rôle principal; une belle lumière est répandue sur le tout. La facture est assez lâchée, mais on y reconnaît néanmoins la touche du maître. Nous n'oserions affirmer que le paysage fuyant et le ciel nuageux sont de Jordaens, car beaucoup de ses tableaux furent peints en partie, notamment les ciels, par des collaborateurs ; aussi dans le cas qui nous occupe nous croyons au concours d'un au moins, sinon de plusieurs aides.

Au Musée de Lille (N° 420) se trouve une plus petite esquisse de ce morceau, esquisse notablement modifiée. Le coloris est sombre mais non déplaisant avec, çà et là, des taches de couleur plus claire ; la facture pour être assez sommaire n'en demeure pas moins solide et ferme de touche.

En 1641 Jordaens peignit le portrait de femme du Musée de Bruxelles (N° 244). Le pendant de ce portrait existe en deux exemplaires : l'un à l'Ermitage de Saint Pétersbourg (N° 653), l'autre fut acheté par la firme Colnaghi de Londres, pour 52,000 francs, à la vente de la collection Huybrechts d'Anvers. Le dessin pour les deux pendants existe au Louvre (Pl. XXII-XXIII) et à en juger par ces dessins, des deux portraits d'homme celui de St. Pétersbourg serait le plus original, quoique notre jugement n'est basé que sur l'examen d'une photographie. En dépit du prix comparativement très

---

(1) *Catalogus*, III, p. 35 : « de Verloore soon, zig verhuurende om de » Varckens te hoeden met verscheide andere Figuuren, zo van Paarden, » Honden als Menschen meest Levensgroot of daar omtrent, in een groot » Landschap ; alles zeer fraai en kragtig. »

élevé et rarement atteint jusqu'à présent par les Jordaens, auquel est allé l'une de ces œuvres, nous avouerons qu'elles ne nous plaisent guère; sans doute à cause des grandes retouches qu'il leur a fallu subir. Malgré sa puissance, l'art de Jordaens ne parvient point à faire oublier l'arrogance et la vanité de ces deux vieilles gens qui paradent dans le pompeux péristyle de leur demeure. Sa palette s'entache déjà de ces tons sourds et éteints auxquels il recourra de plus en plus, et qui prêtent surtout aux chairs une couleur artificielle et morbide.

Deux portraits du Musée de Cologne (Nos 612-613) sont entièrement conçus dans le même esprit. Quoique un peu plus estimables, il s'en faut qu'ils nous enthousiasment. La lettre que tient l'homme porte en caractères à peine distincts *Joha Wierts,* ou *Weerts*, *Coopman. (Wiens,* la version du catalogue me semble la moins admissible). On a voulu que Jordaens aît représenté, ici, sa fille et son gendre, *Johannes Wierts,* membre et plus tard président du Conseil de Brabant. Mais l'époque à laquelle vivaient ces deux personnes ne semble pas devoir confirmer cette hypothèse.

L'homme est au moins quinquagénaire. Le gendre de Jordaens étant né en 1620, le portrait aurait dû être peint en 1670, ce qui est tout à fait inadmissible. La femme aussi paraît avoir quarante ans bien sonnés. Anne Catherine Jordaens est née en 1629. La supputation des années nous conduit donc à la même absurdité. Tout au plus peut-il être question des parents du beau-fils de Jordaens.

Le portrait d'homme porte ce mot ÆTATIS... et le millésime 16.. mais les chiffres intéressants se trouvent précisément

sous le cadre ! Il ne faudrait donc pas se donner beaucoup de mal pour élucider cette question de plus près.

Parmi ces portraits mentionnons encore un grand tableau à deux personnages appartenant au duc de Devonshire, à Chatsworth (Pl. XXXIV). Longtemps on y vit le « Prince Frédéric Henri et sa femme », puis le bourgmestre Van Diest. Mais M. Hymans (1) a reconnu dans l'écusson figurant sur ce tableau les armoiries des Van Surpel, une famille patricienne anversoise. C'est un morceau superbe de la plus noble tenue ; l'homme surtout est admirablement peint. Ce double portrait avait déjà été signalé avec grand éloge par Waagen et comparé à Rubens. Néanmoins Jordaens demeure encore ici tant soit peu gauche ; il a la main lourde ; il se trouve visiblement dépaysé dans un genre où van Dyck devait demeurer sans rival.

Un portrait, auquel Jordaens travailla pour ainsi dire de tout son cœur, se trouve au Louvre (N° 2016, Pl. XXV). L'identité du personnage n'a pas encore été établie. C'est bien a tort qu'on a voulu y voir le portrait de l'Amiral De Ruyter. Dans tous les cas c'était là une figure au gré de Jordaens. Pansu, replet, les joues mafflues, un double menton, les mains grasses du désœuvré, il semble échappé de l'un ou l'autre banquet des Rois. Le peintre a négligé cette fois les accessoires qui, dans les portraits, ne lui réussissent guère, et il en est résulté un crâne morceau de peinture, s'imposant surtout par la profonde et ardente tonalité.

Pour compléter cette série de portraits, citons encore un tableau très remarquable du Musée d'Angers, représentant le

(1) *Biographie nationale.*

sculpteur *François Flamand* (N° 367) et que M. Gonse nous renseigne comme un « admirable morceau, gras, truculent, solide » (1). C'est en effet une œuvre très originale. Le personnage a posé à contre-jour devant une fenêtre aux coins coupés; mais la lumière tombe aussi de l'autre côté, de manière à plonger dans l'ombre le haut du visage sous le grand chapeau de feutre et à éclairer fortement le nez et les joues. Le type aurait admirablement convenu à Frans Hals, mais Jordaens en a tiré un généreux parti, et c'est bien là un de ses meilleurs portraits,

* * *

Jordaens avait produit un grand nombre de ses œuvres les plus parfaites et les plus originales, lorsque vers 1644, à l'âge de 51 ans, il peignit sa grande *Adoration des mages* (Pl. XXVI) qui se trouve encore à l'église Saint Nicolas de Dixmude. Néanmoins son tempérament et le genre de son talent ne s'accommodent pas sans effort au caractère religieux du sujet, et il lui a même fallu chercher son inspiration chez son confrère Rubens, décédé quatre années auparavant. A comparer le tableau d'autel de Dixmude avec l'*Adoration* que Rubens peignit vingt ans avant, pour l'abbaye de Saint Michel à Anvers (aujourd'hui au Musée) et l'analogie de la conception et de la composition est tellement frappante qu'elle vous saute aux yeux. Mais Jordaens se retrouve dans le choix et dans la facture de ses types. Il est bien de lui, ce vieux roi agenouillé à l'avant-plan, drapé dans son manteau de brocard et d'hermine; elles

(1) *Musées de France,* I, p. 37.



Phot. Hanfstaengl, Munich.

Esquisse pour le Triomphe de Frédéric-Henri
(Musées Royaux de Peinture et de Sculpture, Bruxelles)

sont de lui surtout ces mains tendues vers l'Enfant-Dieu avec une naïve adoration, ces mains plébéiennes savoureusement peintes, que Jordaens traitait même avec une réelle prédilection. La Sainte Vierge ne ressemble non plus aux tendrons potelés que Rubens avait coutume de faire poser pour ce rôle; elle est devenue plus sérieuse et plus grave, elle a pris un tout autre caractère, mais ce qu'il y a de plus spécifiquement jordaenesque dans toute la scène, c'est la masse des curieux, y compris les chameaux qui tendent leur long cou afin de ne rien perdre de ce miraculeux spectacle. Nous retrouvons ici nombre de types connus; et s'il nous repugne de contempler longuement tous ces gaillards boursouflés et balourds, abaissons nos regards vers le sol où deux délicieux minois d'enfants se montrent derrière l'ample manteau du roi. La couleur, dans laquelle dominent les tons bruns et bleus, a un peu noirci avec le temps; à l'endroit où il est placé, sur le maître-autel, le tableau ne reçoit qu'une lumière avare; la scène est un peu trop resserrée; selon son habitude, Jordaens étoffe sa composition jusqu'à la rendre pléthorique, mais il s'en dégage nonobstant une impression solennelle, sinon religieuse, un sentiment ému qui va droit au cœur.

Au Musée de Dunkerque existe une réplique ou plutôt une réduction de ce tableau et en 1653 Jordaens fit encore un dessin du même sujet, (aujourd'hui au Musée Plantin à Anvers, Pl. XXVII) dont les grandes lignes concordent avec celles du premier tableau ; après neuf ans le maître n'avait trouvé de meilleure ou du moins d'autre formule que celle qu'il avait empruntée à Rubens.

L'influence rubénienne ne se manifeste pas moins dans la *Visitation*, tableau originaire de Rupelmonde et qui se

trouve à présent au Musée de Lyon (N° 130). La facture de ce tableau ne vaut pas celle de l'*Adoration*.

Une année plus tard, en 1645, Jordaens peignit un autre tableau religieux, *S.S. Paul et Barnabé à Lystra*, qui se trouve à l'Académie de Vienne (N° 663, Pl. XXVIII). Cette œuvre manque d'unité et de composition. Elle ne comporte pas moins d'une quarantaine de personnages, entassés les uns sur les autres, sans le moindre souci de la grande ligne qui subsiste dans les compositions les plus compliquées et les plus étoffées de Rubens. D'ailleurs l'ensemble n'est guère attrayant. Les types sont à la fois vulgaires et prétentieux, les architectures et les accessoires d'un goût douteux. Cependant le tout est marqué au cachet irrécusable de Jordaens et, quoique le maître ne s'y montre pas sous son meilleur jour, pris à part plus d'un coin du tableau représente d'excellente peinture.

Le Louvre détient un tableau analogue : *Le Christ chassant les Vendeurs du Temple* (N° 2011. Pl. XXIX). Le peintre ne s'est guère préoccupé de la beauté des formes ; il a tenu avant tout à nous fournir une scène de vie et de mouvement indescriptible. Hommes et animaux grouillant, hurlant, vociférant, forment une masse presque méconnaissable au milieu de la toile. Les groupes de spectateurs distribués au-dessus ou à côté de cette bousculade expriment diversement, selon leur caractère, l'impression que leur cause cet assainissement de la maison de Dieu. Malgré l'ardeur et la furie avec laquelle le Christ procède à l'expulsion de ces profanateurs, les traits de son noble visage expriment une profonde commisération. Cette tête du Christ est même le seul élément religieux de tout le morceau ; le reste représente une scène de marché attestant chez le peintre, sinon un goût bien délicat,

du moins une formidable exubérance et une vie débordante.

Le *Diogène* de Dresde (N° 1010, Pl. XXX) pourrait servir de pendant à cette débandade. Par l'esprit et la facture, les deux morceaux se ressemblent beaucoup, mais dans celui de Dresde le tohu-bohu est moins échevelé et les maraîchers et autres forains ameutés autour du philosophe, se promenant nu, la lanterne à la main, ne songent pas a lui faire un mauvais parti, mais le considèrent plutôt comme un fou inoffensif. De nouveau Jordaens recourt à des modèles familiers. Nous retrouvons entr'autres certaines figures de l'*Adoration* de Dixmude : le Romain monté sur un cheval blanc, l'individu se faisant une visière de la main et tirant la langue, ce gros gaillard tout nu, etc., etc. Les animaux, surtout les deux bœufs, comptent parmi ce qu'il y a de mieux dans ce morceau enlevé tout entier avec un extrême brio et représentant un des plus originaux, sinon un des plus sympathiques tableaux du maître.

Une autre composition étoffée à outrance, le *Christ bénissant les Enfants,* se trouve au Musée de Copenhague (N° 168).

Après toutes ces toiles pléthoriques et assourdissantes, on respire un peu plus à l'aise devant une sorte d'esquisse, datée de 1645, appartenant au Musée de Bruxelles (N° 243, Pl. XXXI). On se perdit longtemps en conjectures sur la signification de ce tableau, jusqu'à ce que le Professeur G. Hulin découvrit qu'il s'agissait tout simplement de *Saint Yves, patron des avocats*, prenant sous sa protection les pauvres et les opprimés.

Le même sujet apparaît dans un tableau du Musée d'An-

vers, mais agrandi et de composition plus resserrée (N° 808). Jordaens devait se complaire à traiter le même sujet avec à peu près les mêmes figures, en diverses répliques ; il allongeait ou contractait sa composition suivant les exigences et le format de la toile dont il disposait. Ainsi le tableau de Bruxelles s'étale en largeur et celui d'Anvers est serré en hauteur, sans que les deux compositions diffèrent notablement l'une de l'autre. La facture est plus vigoureuse que poussée, plus franche que soignée; mais les deux morceaux demeurent intéressants et caractéristiques, comme étant entièrement de la main du maître.

Le catalogue du Musée de Breslau, dressé par Semrau, mentionne sous le N° 252, sous ce titre : *Schutzflehende im Fürstenpalast*, un petit tableau qui, à en juger par la description, concorde entièrement avec le *Saint Yves* de Bruxelles. Semrau le présente comme une « flüchtige, aber unverkennbar echte Skizze, wahrscheinlich zu einem grösseren Gemälde des Meisters ». Quoique le tableau nous soit inconnu, la compétence du savant allemand nous fait reprendre son opinion pour notre compte. Il nous semblait intéressant de rattacher cette esquisse aux tableaux d'Anvers et de Bruxelles.

Jordaens reprenait volontiers ses anciens sujets. En 1646, il peignit son beau tableau grandeur nature de la Pinacothèque de Munich (N° 814, Pl. XXXII), que le catalogue appelle : *Zoo d'ouden zongen* (Comme chantent les vieux, etc.). Le titre n'est pas tout à fait exact. On s'imaginerait un *Banquet de la Fève* avec un roi découronné. A mesure qu'il brossait sa toile, le peintre semble avoir oublié le sujet traditionnel, pour représenter tout simplement une scène de mœurs



Phot. G. Hermans, Anvers.

Esquisse pour le Triomphe de Frédéric-Henri

(Musée Royal d'Anvers).

flamandes, un joyeux festin, une table plantureusement servie sur laquelle la chaude lumière se répand avec non moins d'opulence. Le tableau s'impose comme un des meilleurs du maître. Les tons bruns et dorés y dominent, avec çà et là un peu de bleu ou de rouge vif. Le linge prend déjà des traces de ces ombres bleuâtres qui dégénèreront par la suite en tons livides d'un effet désagréable dans les dernières œuvres de notre peintre.

Deux autres tableaux du même genre, deux pendants pour ainsi dire, se trouvent au Louvre à Paris. L'un représente un *Banquet des Rois* (N° 2014), l'autre *Comme chantent les vieux piaillent les jeunes* (N° 2015). Tous deux, surtout le second, sont moins beaux que les exemplaires de Vienne et de Munich, mais il y a lieu d'en apprécier le coloris très chaud et moelleusement fondu, la couleur vigoureuse ainsi qu'un effet de lumière très bien venu.

Un autre tableau encore à rattacher aux précédents par l'identité du sujet mais appartenant à une période ultérieure : le *Comme les vieux chantent*... de la galerie du duc d'Arenberg à Bruxelles, tableau d'une facture assez sommaire et dont la couleur manque de charme. Une œuvre analogue, exécutée plus tard encore, se trouve au Musée de Berlin (N° 879). Celle-ci ne s'élève pas notablement au-dessus d'un vulgaire ouvrage de commande. Seule la lumière qui se joue sur le groupe de femmes, nous semble digne du Jordaens d'autrefois.

Un exemplaire de la même famille, au Musée de Dresde, me semble devoir être classé plus bas encore (N° 1014) quoiqu'il jouisse d'une certaine renommée. Pour ma part je n'y ai rien trouvé qu'une peinture noire, sourde et maussade, dépourvue de style et de caractère, élaborée à la rigueur dans

l'atelier de Jordaens, mais à laquelle le maître n'aura pas eu de part importante.

Parmi les *Fêtes des Rois* le grand exemplaire de Bruxelles (N° 242) accuse une place prépondérante. La toile est presque carrée et les figures sont peintes en pied. Ce tableau fournit un nouvel et curieux exemple de la façon dont Jordaens allongeait ses tableaux. Le groupe du milieu est reproduit identiquement, mais pris en largeur et seulement vu jusqu'aux genoux, dans le tableau du duc de Devonshire à Chatsworth (Pl. XXXIII). A l'origine les deux morceaux avaient évidemment la même grandeur, mais on a ajouté de tous les côtés à celui de Bruxelles, surtout en dessous, probablement sous la direction du maître. Quelque louanges qu'il soit convenu d'accorder à ce dernier morceau, Jordaens ne me paraît point s'y élever à une bien grande hauteur. Au contraire. Le peintre trahit une certaine fatigue. Les couleurs sont veules, les formes alourdies ; il aura eu largement recours à ses collaborateurs. Plus le moindre souci de beauté et de distinction dans ses modèles. La belle humeur même a entièrement disparu pour céder la place à la grossièreté.

L'exemplaire du duc de Devonshire nous paraît de beaucoup préférable, du moins comme peinture, quoique nous n'ayons pu en juger que sur une photographie. Il nous paraît plus ferme, plus ressenti, plus original en somme que la version pour ainsi dire édulcorée du Musée de Bruxelles.

Quant à la *Fête des Rois* de Brunswick (N° 119) qui se rapproche notablement aussi des tableaux précités, elle m'a franchement répugné. C'est de l'ouvrage d'atelier du plus méchant aloi. La tonalité est fausse, d'un jaune déplaisant, les types représentent de stupides caricatures. En reproduisant à

satiété ce fâcheux tableau, les vulgarisateurs n'auront pas peu contribué à entretenir dans le public la méconnaissance de la véritable valeur et de la signification du maître.

Il est difficile de se prononcer sur le *Banquet de la Fève* de la galerie de Cassel (N° 108), le tableau ayant été littéralement bousillé. L'ensemble rappelle l'exemplaire de Munich mais quelques parties évoquent des ouvrages antérieurs.

La gauche du tableau, d'une peinture blafarde et verdâtre n'est certes pas de Jordaens, à moins qu'on ne l'ait outrageusement repeinte; j'en dirai autant du lugubre bouffon que l'on voit sur la droite, un descendant dégénéré et épuisé d'un luron souvent représenté dans de meilleures conditions.

Au dire de Waagen (1), Rooses (2) et Hofstede de Groot (3), l'un des meilleurs exemplaires des *Comme chantent les vieux...* appartient au comte Wemyss, à Gosford House, près d'Edimbourg. Je n'ai pu en juger par mes propres yeux. Waagen en dit : « Size and richness of composition, solid » execution, and power of colour, render this one of the best » examples of a subject so often treated by him ».

* *
*

En retournant à l'ordre chronologique, nous rencontrons vers l'an 1649, quantité de tableaux mythologiques dont la facture diffère foncièrement de celle des tableaux antérieurs de ce genre. Les formes sont devenues plus pleines mais moins consistantes ; la lumière est plus chaude mais plus

---

(1) *Treasures of Art.* Supplément, p. 441.
(2) *Schilderschool,* p. 566.
(3) *Oud-Holland,* XI, p. 211.

faible ; les couleurs plus fondues mais plus sourdes et plus monotones.

A cette année 1649 remonte une *Corne d'abondance*, sujet tiré des Métamorphoses d'Ovide.

Le tableau se trouve au Musée de Stockholm (N° 167) ; à Dresde on rencontre une *Ariane avec le cortège de Bacchus* dans le même genre (N° 1009). Dans les deux tableaux les fleurs et les fruits sont l'œuvre de Snijders ; de plus le ciel et le paysage semblent d'une autre main que celle de Jordaens. Ce ciel sombre, d'un bleu grisâtre, trop morne et trop froid pour être de la patte du maître, se retrouvent dans maintes de ses œuvres. La différence du teint et de la carnation des divers individus, une des particularités de Jordaens, caractérise aussi ces deux œuvres. A franchement parler elles ne m'enchantent ni l'une ni l'autre, celle de Dresde, moins encore que celle de Stockholm. Ariane, une bonne bourgeoise d'un âge respectable, semble plutôt embarrassée dans son costume par trop primitif ; les autres figures posent pour la galerie. Pris dans son ensemble, le morceau pourrait servir tout au plus de panneau décoratif.

L'Éducation de Bacchus (ne serait-ce plutôt Jupiter ?) du Musée de Cassel (N° 103, Pl. XXXIV) est bien supérieure. Jordaens y témoigne au moins son respect pour la forme. Qu'il est admirablement traité le corps de la nymphe en train de traire la chèvre Amalthée. Elle continue de vaquer à sa besogne quoique la turbulente bête aît renversé d'un coup de patte le sceau et la cruche à lait dont le contenu répandu sur le sol appelle sur la frimousse du jeune dieu une amusante grimace, avant-coureur d'une crise de larmes et de giries, provoquée par la gourmandise déçue. La plus jeune nymphe,



Phot. Hanfstaengl. Munich.

Le Repas des paysans
(Königl. Gemäldegalerie, Kassel).

drapée dans un manteau rouge, dont cette scène excite l'hilarité, est la plus jolie figure de cette composition. Elle sert de repoussoir au vilain gros faune, à la peau briquetée, en train de jouer de la flûte, et d'ailleurs admirablement peint. L'ensemble est décoratif, bien équilibré, agréable à voir, et compte certes parmi ce que le maître a fait de mieux. Une version, non moins excellente du même sujet, existe au Louvre (N° 2013, Pl. XXXV). Ici les figures ont pourtant moins de jeu ; elles remplissent presque toute la toile, mais elles le font de façon bien décorative. On songe à un bas-relief antique. La facture est on ne peut plus soignée ; le satyre rouge-brun représente dans son genre un des types les plus réussis créés par l'art septentrional.

A cette série de pages mythologiques se rattache le *Repos de Diane* que Snyders a étoffé à profusion de gibier et de fruits. On en connaît diverses répliques présentant de légères variantes. L'une, assez pâle de couleur et de formes assez molles, fut acquise en 1898, lors de la vente Kums à Anvers, par M. Dreyfus de Paris. Un exemplaire plus grand se trouve à Saint Pétersbourg (N° 649). Le Musée d'Oldenbourg possède une Diane entourée de toute une théorie de baigneuses (N° 146). Une scène analogue, avec une architecture très compliquée à l'arrière-plan (ce fond n'est évidemment pas de Jordaens mais probablement de quelque disciple de Rubens) se trouve à Madrid (N° 1409).

Nous rangerons aussi dans l'œuvre décorative du maître, c'est-à-dire dans la production destinée à orner un manteau de cheminée ou un dessus de porte, le *Satyre jouant de la flûte* du Musée de l'État à Amsterdam (N° 1315). La grignotante chevrette dont la gracieuse silhouette se détache sur le ciel

bleu gris est une trouvaille, quoiqu'elle ne soit guère mieux peinte que le reste, exception faite toutefois pour le torse du satyre : un bon morceau de peinture.

Le *Prométhée et Mercure* de Cologne (N° 614) nous paraît avoir été exécuté en grande partie afin de fournir à Fijt l'occasion de placer un aigle magnifique. Les personnages aux muscles exagérément enflés, nous rappellent le désagréable possédé du *Saint Martin,* et ils sont peints dans un ton cuivreux, à ombres grises et reflets roses.

Sans quitter le domaine de la mythologie nous passerons du plein air dans un intérieur, voire dans la chambre à coucher d'une reine. La toilette dans laquelle cette princesse se présente devant nous n'est certes pas ordinaire, mais il s'agit de l'épouse de Candaule, roi de Lydie, lequel, fier de sa reine, ne trouve rien de mieux que de la montrer à Gygès, son favori, au moment où elle gagne sa couche. Le tableau, illustration d'un passage d'Hérodote, se trouve au Musée de Stockholm (N° 1159) ; je ne le connais que par une photographie mais, ainsi que me l'assura le professeur Hulin, et tel que la photographie me le fait d'ailleurs présumer, il compte parmi les maîtresses pages du maître. Il faut prendre son parti de ce que le sujet et même de ce que la façon dont il a été traité offrent de scabreux, en songeant au réalisme assez hardi et assez outré dans le sens moderne, dans lequel tombèrent les meilleurs poètes de la Grèce. M. Van den Branden (1) a publié un document dans lequel Jordaens déclarait en 1648, avoir fait copier certains sujets traités antérieurement par lui. Ces tableaux, il les repeignit

(1) *Schilderschool,* p. 129.



Phot G. Hermans, Anvers.

La Cène
(Musée Royal, Anvers).

et il les retravailla de telle sorte qu'il est en droit, affirme-t-il, de les considérer comme des ouvrages originaux au même titre que les autres peintures entièrement de sa main. Parmi ces ouvrages repeints et refaits par lui se trouvait un *Candaule*. Reste à savoir de quel exemplaire il s'agit. Dans tous les cas il résulterait de ce texte que l'œuvre est antérieure à 1648.

Le Musée de Schwerin contient un tableau intitulé « Nächtliche Erscheinung » (N° 547) où se retrouve la même figure. Ce tableau semble bien inférieur à celui de Stockholm. M. Kleinberger de Paris en possède une réplique. A la Pinacothèque de Munich on rencontre un *Cabinet d'objets d'art* (N° 934) conçu dans le goût du XVIIe siècle; W. Van Ehrenberg peignit le milieu même, K. E. Biset les visiteurs; les tableaux garnissant ce cabinet sont presque tous des originaux exécutés par les maîtres mêmes, entr'autres par De Heem, Pieter Boel, P. Thijs, Boeyermans. Jordaens y est représenté par un *Candaule*. Le groupe allégorique (Apollon, Mercure, les Muses etc.) en train de contempler ce Candaule, est aussi de la main de Jordaens. Van Ehrenberg data son tableau de 1666. Il y avait donc un intervalle de près de vingt ans entre le *Candaule* de Stockholm et sa réplique en miniature dans le *Cabinet d'objets d'art* de la Pinacothèque.

En dehors de ses compositions mythologiques avec personnages grandeur nature, Jordaens peignit une série de tableaux étoffés de figures plus réduites mais plus nombreuses, qu'il fait défiler en cortège dans un paysage.

Ainsi on admire au Musée de Bruxelles un *Cortège de Bacchus* (N° 691, Pl. XXXVI) autrement dit un « thiase », plein de vie et de mouvement païens. Certes, l'œuvre est une

manière d'ébauche, d'une exécution plutôt sommaire, mais le maître s'affirme avec bien autrement de prestige dans cette page entièrement de sa main que dans maintes peintures plus poussées pour lesquelles il recourut à l'intervention d'autrui. Il lui suffit de quelques touches pour camper une de ces figures nues. Mais chaque touche est appliquée à point et à sa place ; chacune assure son modelé aux formes respectives, chacune tient compte des jeux de la lumière sur la chair délicate. Ici, comme dans d'autres toiles, le peintre s'efforce de différencier les personnages par leur carnation, par le grain de leur épiderme autant que par leur physionomie et par leurs formes. Le tout est traité dans un ton chaud et savoureux. En dépit des nombreux groupes et figures, la composition demeure homogène ; la lumière y circule en une progression continue ; le feuillage sombre, le ciel plombé et tourmenté contribuent au mouvement et au caractère de la scène.

Au Musée de Dresde figure une œuvre du même genre, intitulée *Sacrifice à Vénus* (N° 1015). Le tableau de format assez réduit est suspendu à une telle hauteur au-dessus d'une porte, qu'il n'est presque pas possible d'en juger. Il s'agit sans doute d'une copie d'une œuvre de Jordaens, dont je n'ai pas encore eu connaissance jusqu'à présent, à moins que ce ne soit un original fortement endommagé. Dans tous les cas, le génie du maître l'imprègne encore, quoiqu'il n'y ait plus moyen d'y reconnaître sa main, et le morceau demeure intéressant, ne fut-ce que faute d'une mise en œuvre plus complète et plus authentique de ce curieux sujet.

Au Musée de Brunswick se trouve une réplique de ce tableau, réplique de moindre valeur encore, traitée dans un coloris rose aussi invraisemblable que rebutant (N° 124).



Jésus parmi les Docteurs (1663)
(Städtische Gemäldegalerie, Mayence).

A ces productions plus ou moins apocryphes ou avariées, ajoutons le *Marsias maltraité par les Nymphes* du Musée d'Amsterdam (N° 1317). Il n'est pas impossible que Jordaens y aît collaboré; mais dans tous les cas on ne découvre plus grande trace de cette collaboration.

Cependant Jordaens traita à diverses reprises l'histoire de Marsias et d'Apollon; elle lui inspira des dessins et des tableaux. Un de ces tableaux, représentant le concours entre le dieu et le téméraire berger, fut acheté en 1902, à la vente Huybrechts, par le Musée de Gand. Les acquéreurs n'eurent pas la main heureuse, le morceau ne représentant qu'une assez médiocre peinture d'atelier.

Une version plus faible et plus pâle encore de ce *Concours* appartient au Musée de Madrid (N° 1637), où elle passe pour une copie d'après Rubens. En dépit du monogramme de Jordaens dont elle est ornée et dont nous ne contesterons même pas l'authenticité, cette œuvre appartient à la catégorie de celles qu'il vaut mieux passer sous silence.

Le Mythe de *Mercure et Argus* inspira aussi de nombreuses œuvres à Jordaens. Il en existe une remarquable par sa facture, par le paysage grandiose et sombre, par la chaleur intense de la tonalité, chez M. le professeur Hulin, à Gand.

On a attribué tout a fait arbitrairement à Jordaens, certains tableaux de l'atelier de Rubens traitant le même sujet, entr'autres celui du château de la Résidence à Aschaffenburg.

Neptune et Amphitrite, avec leur cortège de tritons et de néréïdes sonnant de la trompe et chevauchant des dauphins, n'ont pas semblé servir le talent de l'artiste. Néanmoins une composition très décorative, représentant ce sujet, orne la

galerie du duc d'Arenberg à Bruxelles. Le tout est largement brossé, la couleur, de couche assez mince, rappelle celle de Rubens. Quelques parties de ce tableau méritent l'attention. Mais le peintre a abusé des tons gris ou grisâtres à peine rehaussés de timides rose et bleu.

Au Musée des Offices à Florence on remarque un Neptune frappant la roche de son trident pour en faire sortir le cheval marin (N° 914). C'est un tableau en longueur, assez criard et surchargé. Le char du dieu est un modèle de mauvais goût. Mais il faut prendre ce tableau comme panneau décoratif, et, dans ce cas, il se trouve déplacé et vu sous un mauvais jour dans un musée.

Le grand artiste se montre franchement mauvais dans un *Cortège de Bacchus,* dont il existe une version à Cassel (N° 109) et une réplique plus fâcheuse encore à Arras (N° 102). L'un est aussi emphatique, aussi tapageur que l'autre. Tous deux manquent de tenue et de probité. Çà et là, une tranche vraiment jordaenesque contribue à rendre l'impression générale d'autant plus déplorable.

Émile Kegel (1) nous révèle l'existence à New-York d'un tableau portant le même titre. J'ignore si ce morceau se rattache aux deux autres.

* * *

Ainsi que nous l'avons vu, Jordaens peignit de 1650 à 1652 son ouvrage le plus considérable : le grand morceau décoratif, le *Triomphe de Frédéric-Henri,* (Pl. XXXVII), dans la Salle d'Orange de la « Maison au Bois ». Comme on

(1) *Repertorium f. Kunstwissenschaft,* VII, 458.



Phot. Braun, Clément & Cie, Paris.

A. VAN DYCK (généralement attribué à Jordaens)
Le Mariage Mystique de Ste Catherine
(Museo Nacional de Pintura y Escultura, Madrid).

sait, cette toile couvre la paroi principale de la salle, dont la décoration a été complétée par un certain nombre d'autres peintres. (1) On trouverait difficilement ailleurs un tel échantillon de mauvais goût et d'exagération compliqué d'une telle débauche de rhétorique ampoulée. Le visiteur sans méfiance qui pénètre pour la première fois dans cette salle, demeure littéralement ahuri devant cette pléthore de peinture, au milieu de laquelle son regard cherche vainement un petit coin où se reposer.

Non seulement la toile de Jordaens est la plus grande, mais elle est aussi et de loin la meilleure page de cette salle faramineuse, et quoiqu'il y aît même chez lui maint élément pour nous offusquer, il ne faut pas oublier qu'il n'était pas libre de choisir son sujet, ni même de traiter celui-ci absolument à sa convenance. Il avait à s'en tenir aux symboles et allégories que lui avaient imposés Jacques van Campen et Constantin Huygens, quelque absurdes et indigestes que ces machines aient dû lui paraître.

Son œuvre gigantesque ne comporte pas moins de soixante-dix personnages debout, assis, caracolant à cheval, ou planant dans les nues. Le prince se porte pour ainsi dire à votre rencontre, sur un quadrige traîné par des chevaux blancs. Voilà ce que l'on saisit d'emblée. Quant au reste, il y a lieu d'exercer l'ingéniosité des déchiffreurs de rébus, à moins de recourir à l'explication que Jordaens a fournie lui-même de tout ce fatras mythologique dans un boniment rédigé en son français des grandes circonstances.

---

(1) Voir l'article détaillé de M. Rooses dans l'*Art Flamand et Hollandais*, 1905, 1er semestre, p. 121.

Mais nous préférons nous édifier sur la valeur artistique intrinsèque de cette œuvre colossale. D'abord, elle est au plus haut point décorative, sinon à la manière d'une fresque italienne ou d'une tapisserie des Flandres du XV[e] siècle, du moins en concevant la décoration murale comme une échappée ouverte sur l'extérieur. L'artiste a tout bonnement escamoté la muraille et il a prolongé jusqu'à l'infini l'espace de cette salle de dimensions déjà si respectables. Il semble en effet que toute la scène se déroule en réalité devant nos yeux et ce qu'il convient d'admirer avant tout, c'est le cachet de vérité auquel Jordaens a marqué les moindres détails de cette composition invraisemblable entre toutes. L'ensemble rayonne d'une splendeur coloriste sans pareille. Dans d'autres œuvres de la même époque et même dans les peintures antérieures, ne dominent que trop les tons bruns et gris. Mais pour cette œuvre-ci, Jordaens a retrouvé sur sa palette le radieux éclat de ses anciens trésors de couleurs. Et c'est aussi la couleur qui triomphe dans cette toile. Une reproduction sans couleur ne donne même qu'une pâle idée du formidable prestige de l'original. La couleur éclate et châtoie ici avec frénésie. Les tons les plus audacieux, les harmonies les plus téméraires nous confondent et nous emportent dans leur courant irrésistible. Ce que ces quatre chevaux ont d'un peu théâtral et apprêté dans leur allure, disparaît avec le reste du fatras ultra-allégorique, pour nous laisser tout entier sous le charme, sous la magie de cette couleur sublime. En outre on retrouve le vrai, le meilleur Jordaens, dans les groupes de spectateurs dont les importants fonctionnaires qui lui commandèrent cet ouvrage auraient sans doute bien voulu se passer, mais dans lesquels le maître aura trouvé à se dédom-

mager savoureusement de ce que la tâche comportait de corvée officielle. Les quatre figures de femmes dans le coin à gauche, les hommes juchés sur les piédestaux des statues ou ameutés sur la droite du tableau, représentent autant de types jordaenesques introduits de longue date dans son œuvre et qu'il a de nouveau caressés de ses pinceaux les plus fervents.

Le *Triomphe de Frédéric Henri* sans être ni le meilleur, ni le plus original des ouvrages de Jordaens, en est sans contredit le plus extraordinaire, — extraordinaire surtout parce qu'en dépit des protestations de notre raison et de notre logique offusqués par les défauts de cette composition, nous nous voyons en fin de compte emportés et subjugués par le lyrisme irrésistible qui se dégage de l'œuvre entière.

Avant d'entreprendre ce vaste travail Jordaens exécuta plusieurs esquisses qui furent soumises à la « douairière d'Orange » et à ses conseillers. Ces esquisses sont presque aussi intéressantes que la composition définitive. Malgré la fièvre et la pétulance avec lesquelles elles furent enlevées, on reconnaît immédiatement le maître à la crânerie de la touche, à la fraîcheur du coloris.

Une des plus belles de ces esquisses, remarquable par sa chaude tonalité, se trouve au Musée de Bruxelles (N° 236, Pl. XXXVIII). L'exemplaire qui se trouve au Musée d'Anvers (N° 799, P. XXXIX) est un peu plus pâle et la composition en diffère notablement de celui de Bruxelles. Une troisième esquisse appartient au Musée de Varsovie.

Jordaens fournit encore pour la même salle d'Orange un autre panneau allégorique, représentant *la Mort triomphant de l'Envie, tandis que le Temps fauche le Vice et le Mal.* Ici il se

montre de nouveau à tout son avantage, notamment dans sa façon de traiter les nus, qu'il maintient dans un coloris ardent qui semble couver comme les flammes. La composition même est d'un goût douteux, mais il faut dire à la décharge du peintre qu'il travaillait d'après un sujet imposé.

Un des plafonds peints par Jordaens pour sa propre demeure, appartenant aujourd'hui à M. van der Linden, d'Anvers, porte le millésime 1652. Nous avons déjà parlé de ces peintures. C'est le moment d'en apprécier la valeur artistique. Ce plafond, représente peut-être ce que la peinture ait produit de plus déconcertant et de plus audacieux en fait de raccourci. Il inflige un victorieux démenti à l'insinuation de Gerbier qui s'ingéniait à contester le talent de Jordaens en ce genre difficile. On serait plutôt d'avis que le maître est tombé dans l'exagération, en prenant les raccourcis, ou la « figure racourtante » comme on disait alors, au pied de la lettre et en traîtant ce genre jusque dans ses conséquences absolues. Pour semblable travail la plupart des peintres auraient essayé d'esquiver la difficulté ou tenté de concilier les exigences de l'optique avec celles de l'art; ils auraient fait planer leurs personnages dans des attitudes sinon vraisemblables du moins agréables à la vue. Jordaens au contraire, a peint ces figures comme elles se présenteraient dans la réalité si elles se tenaient en effet, rangées autour d'une lucarne percée dans le plafond, si bien qu'en les regardant, le spectateur appréhende constamment que l'un ou l'autre de ces gaillards lui dégringole sur la tête. Ces personnages sont vus sous un tel angle, que leurs genoux touchent presque à leur menton et que leurs formes perdent toute valeur. Ces bonhommes ne se recommandent non plus par des qualités bien picturales, mais nonobstant

les défauts et les exagérations, l'ensemble ne laisse pas de produire un effet imposant et l'on ne peut s'empêcher d'admirer à la fois la science, l'audace et la force du maître capable de mener à bonne fin pareilles gageures de casse-cou.

Les meilleures de ces peintures furent transférées avec beaucoup de soin et de goût par M. van der Linden dans le vestibule et dans un salon de son hôtel. Dans le même salon se voit aussi une cheminée de la maison de Jordaens. Ces peintures comportent l'*Offrande à Apollon* (datée de 1652), l'*Olympe* et deux guirlandes d'anges planant dans les airs, et une *Vénus et Cupidon*. Les trois autres pièces de moindre importance ont été reléguées dans un grenier; le réalisme outré de l'une de celles-ci était d'ailleurs de nature à offusquer des regards plus prompts à s'effaroucher qu'au temps du peintre de ces grosses fantaisies.

Il ne m'a pas été donné de voir les *Douze signes du Zodiaque* qui se trouvent au Luxembourg à Paris; on était en train de les restaurer; mais M. A. Hustin en a fait des photographies relativement bonnes, d'après lesquelles on peut au moins se faire une idée des originaux. En présence de ces figures grandioses aux silhouettes menaçantes, je songeais involontairement aux formidables visions que Michel-Ange évoqua dans la chapelle Sixtine, quelque paradoxal que puisse sembler ce rapprochement....

* * *

Au Musée de Strasbourg (N° 87) se trouve un tableau signé, portant le millésime 1652, et auquel se rattache toute une série d'œuvres du même genre. La donnée de celles-ci n'est autre que la fable du *Satyre et du Paysan* ou du

Souffleur de froid et de chaud, traitée déjà antérieurement à diverses reprises. Mais à force de reprendre souvent le même sujet, il lui arriva de le perdre de vue ou de négliger l'anecdote qui en faisait le fond, pour ne plus composer, avec les mêmes personnages, qu'une simple scène de mœurs, qu'un tableau de genre sans aucune signification déterminée. De même que ses *Fêtes des Rois* ou ses *Comme chantent les vieux...* se réduisirent à la portée de banquets et de festins quelconques, la fable d'Ésope amène le peintre à ne plus nous représenter qu'une famille de paysans attablés autour de leur pitance.

Ce qui nous charmait dans les tableaux antérieurs ayant ce thème pour sujet, notamment dans ceux de Cassel (N° 101) et de Munich dont nous avons parlé plus haut, a presque complètement disparu ici. Les figures ne sont ni plus laides, ni plus vulgaires qu'autrefois, mais peut-être sont elles moins bien choisies et dans tous les cas elles ont moins de type, moins de style. Rappelons-nous, par exemple, le paysan rencontré dans le tableau de Munich (N° 522). C'est une sorte de brute, sans cervelle, presque déformée par les travaux de la glèbe. La peau flasque tannée par le soleil et les intempéries, ballotte sur les muscles coriaces. Mais les pinceaux de l'artiste prêtèrent une grandeur tragique à ce maroufle ; inconsciemment peut-être Jordaens incarna en ce seul misérable l'infini de la misère humaine ; les prestiges de son art avaient converti la laideur en beauté, miracle qui ne peut être accompli que par le génie.

Par contre le *Repas de paysans* peint vers 1652, nous montre des figures insignifiantes dans leurs vulgarité. On a voulu voir le peintre même dans ce grossier mangeur de bouillie. La

ressemblance n'est guère frappante, mais dans tous les cas ce pataud soufflant avec conviction sur son écuelle représente le meilleur morceau de ces scènes réalistes. En général la peinture est veule, la couleur diluée ; les formes manquent de consistance et nous gagerions que plus des trois quarts de ces tableaux ont été bâclés par les élèves du maître.

A une légère variante près celui de Strasbourg cadre parfaitement avec l'exemplaire de Cassel (N° 105, Pl. XL). Celui-ci nous paraît le meilleur, quoiqu'il ne soit pas signé. Le groupe du milieu dans les deux tableaux, augmenté d'une autre figure empruntée ailleurs à Jordaens, a été utilisé pour un tableau de la galerie Liechtenstein à Vienne (N° 66), qui ne représente qu'un très médiocre ouvrage d'atelier.

Le même thême a été traité dans un tableau du musée de Bruxelles (N° 238). Cette fois le satyre, négligé dans les repas villageois dont je viens de parler, a repris sa place. Mais il diffère notablement des types précédents. Il n'est pas moins bien peint que ceux-ci. Par un défaut dans la perspective il semble donner du coude dans la joue gonflée du paysan. Rencontre curieuse : sa tête paraît inspirée du masque de Satyre de Michel-Ange au Bargello de Florence.

En 1653 Jordaens peignit un *Jugement Dernier* (Louvre, N° 1120A) dans lequel il se montre visiblement hanté par les formidables culbutis de chair humaine si chers à Rubens. Le brun, le jaune, le gris-bleu et un peu de rouge dominent dans cette scène visiblement bâclée.

Une *chaste Suzanne* moins ragoûtante encore et datée de la même année se trouve au Musée de Copenhague (N° 169). Ce qui rend attrayante la version qui se trouve à Bruxelles manque totalement à celle-ci et on croirait à une décadence

du talent de l'artiste — alors âgé de soixante ans — si l'on ne rencontrait ailleurs des œuvres de la même époque et même d'une période postérieure dans lesquelles ses qualités se retrouvent aussi éclatantes que jamais.

Ainsi le Musée Städel de Francfort sur le Mein possède une très belle *Adoration des Bergers* (N° 139) de l'année 1653.

C'est une manière d'esquisse, plutôt un dessin au pinceau qu'un tableau proprement dit. Il nous confirme de plus en plus dans l'idée que la plupart des œuvres soit disant achevées de la dernière période de Jordaens, qui nous laissent généralement assez froids, ont été peintes pour la plus grande partie par des collaborateurs. Le maître préserva ses facultés et ses forces plus longtemps que son œuvre pourrait nous le faire supposer mais... il n'en prenait qu'à son aise, il vivait en rentier et il faisait travailler les autres pour lui chaquefois que son intervention directe ne lui paraissait pas indispensable. De là cette profusion de toiles peintes sur commande, qu'il faut bien attribuer à Jordaens, mais qui n'ont presque rien de commun avec l'essence intime de sa personnalité.

Le tableautin de Francfort est peint sans la moindre prétention. La composition entière est esquissée dans un neutre ton brunâtre rehaussé çà et là de quelques couleurs franches et puissantes, les mêmes qu'il employait de préférence une trentaine d'années auparavant : bleu de cobalt, rouge de vin, jaune cuivreux, blanc de crême. Le tout se fond en une tonalité chaude et harmonieuse à laquelle la lumière apporte le concours de ses prestiges. Le peintre n'est pas entré dans les détails, mais il les a tous indiqués ; en quelques touches il est parvenu à caractériser ses figures ; on sent que l'œuvre est désormais bâtie, le reste n'était plus qu'une

question de temps, et il devait en résulter un ferme et solide tableau, à moins que, comme cela ne lui arriva que trop souvent, par indolence, il ne se débarassât sur ses élèves du soin de l'achever ou plutôt de le galvauder. Dans tous les cas nous ne connaissons pas l'exécution définitive de cette ébauche.

Deux ans plus tard, en contraste avec cette esquisse si fraîche et si personnelle, nous rencontrons une œuvre plus prétentieuse que vraiment belle : *Saint Charles Borromée priant pour les pestiférés de Milan*, qui se trouve dans l'Eglise Saint Jacques à Anvers. L'état-civil de cette toile est parfaitement établi. Elle fut peinte en 1655 pour la chapelle Borromée dans la dite église, fondée par Jac. Ant. Carenna, un milanais de naissance, établi à Anvers. A ce que rapporte van Lerius (1) le tableau fut rentoilé et restauré en 1843. Or, on sait ce que représentent les restaurations et réparations de ce temps là ! Mais avant 1769, Descamps avait déjà constaté que « les ombres y sont trop noires contre la manière ordinaire de ce peintre. » De quelque manière que l'on entreprenne d'examiner ce tableau, que l'on se tienne à distance devant la grille qui isole la chapelle de l'église, ou que l'on se donne un torticolis à lorgner cette peinture entre les colonnettes de marbre, l'admiration demeure rétive et ce tableau vous laisse l'impression déplaisante de formes affectées et d'un coloris sourd et morbide.

Un *Couronnement de Saint Joseph* au musée de Brunswick (N° 117) nous paraît du même acabit. La tonalité est un peu plus fraîche, mais les figures sont tout aussi dépourvues de caractère et la facture aussi veule que dans l'autre toile.

---

(1) *Notices des œuvres d'art de l'église paroissiale de Saint Jacques*, etc. Borgerhout, 1855.

Une *Fuite en Egypte*, cédée en usufruit par M. Scribe au Musée de Gand, nous rappelle, mais en mieux, ce dernier morceau. La couleur est plus chaude, la peinture plus soignée. L'ensemble cependant n'a guère le caractère spécifiquement jordaenesque et l'attribution de ce tableau au grand maître anversois nous paraît sujette à caution. Toutefois il s'agit d'un beau morceau qui eût fait honneur à notre peintre.

Parmi les tableaux religieux de Jordaens, il importe de citer la *Cène* qu'il peignit pour l'église des Augustins à Anvers, à une époque qui ne nous est malheureusement pas connue. Aujourd'hui, cette œuvre représente un des joyaux du Musée d'Anvers (N° 215, Pl. XLI). Ainsi que M. Rooses l'a fait remarquer (1), Jordaens emprunta son thème à un tableau peint par Rubens en 1632. Mais pour l'exécution il est demeuré complètement lui-même. Le Sauveur et les apôtres sont représentés en pied et grandeur nature. Le tableau est sans conteste un des plus importants du maître. Il va de soi qu'il ne faut chercher rien de mystique, rien de divin dans l'interprétation que Jordaens nous donne de cet épisode célèbre. Il n'en a rendu que la simplicité, le naturel, le réalisme. Mais quoique ces apôtres ne soient que des êtres grossiers et infimes, quoiqu'il n'aît même pas cru devoir entourer le visage du Christ de l'auréole traditionnelle, toute la composition respire un sentiment ému, une sérénité grandiose à laquelle le spectateur ne pourrait rester indifférent. La vaste salle dans laquelle se passe la scène, s'ouvre largement sur un jardin dont on aperçoit un coin feuillu. La lueur pâlissante du crépuscule, partant de là, éclaire presque hori-

(1) *P. P. Rubens, sa vie et ses œuvres*, p. 541.

zontalement le Sauveur et ses convives, quelques têtes sont baignées d'une douce clarté ; les autres demeurent plongées dans une mystérieuse pénombre. Le peintre s'est intimement pénétré de la poésie de ce crépuscule, de ce jour mourant et il a tiré de la simple réalité une page de haute et émouvante portée.

Il a été moins heureux dans un autre morceau du même genre : *Le Christ et les disciples à Emmaüs* du Musée de Brunswick (N° 118). La lumière y joue également un grand rôle mais les couleurs demeurent sourdes et maussades, l'ensemble manque d'accent. Le caractère presque définitif, le pathétique suprême que Rembrandt a mis dans le même épisode, nous rend peut être trop exigeants pour le tableau de Jordaens !

Le *Démocrite et Héraclite* du même musée (N° 120) est franchement mauvais. Un morceau analogue se trouve au Musée Métropolitain à New-York (N° 102).

Jordaens peignit, du moins en partie, pour l'hôpital Sainte Élisabeth d'Anvers, un tableau répresentant les *Sœurs de Charité*, lequel se trouve à présent au Musée de la dite ville (N° 216). Les figures des malades et des indigents à l'avant plan sont de lui ; elles sont maintenues dans ce ton jaune brun qu'il affectionnait dans la seconde moitié de sa carrière. D'ailleurs ces figures sont traitées assez négligemment. Je doute qu'il aît peint les religieuses ; dans tous les cas les portraits des régents ne sont pas de sa main. L'ensemble du tableau impressionne désagréablement et il faut de la bonne volonté pour y découvrir quelques parties passables.

Comme nous l'avons dit, Jordaens livra en 1661 trois compositions décoratives pour l'hôtel de ville — aujourd'hui

le palais — d'Amsterdam où elles se trouvent encore. Les sujets traités sont un *Combat* et la *Conclusion de la Paix* entre Romains et Bataves, puis les *Philistins battus par Samson.* Il n'y a pas lieu d'exagérer l'impression produite par ces peintures. D'abord on les distingue à peine, puis ce qu'on en voit paraît sombre de couleur, confus et surchargé. Un peu plus tard Jordaens peignit des panneaux décoratifs analogues pour la maison communale de Hulst où ils subsistent encore.

Il fut plus heureux dans son *Jésus au milieu des docteurs*, peint en 1663, pour l'église Sainte Walburge à Furnes, et qui se trouve à présent dans la Galerie de Mayence (N° 389, Pl. XLII). Sans proclamer avec Descamps que « c'est de ce maître un des plus beaux tableaux que je connaisse » il nous faut toutefois admirer la force que le peintre septuagénaire parvient encore à déployer dans cette toile. Heureusement celle-ci occupe dans la longue salle de Mayence une place plus favorable que dans la plupart des Musées, et grâce à cette circonstance, il nous est permis d'en apprécier parfaitement les mérites décoratifs. Le coloris est sombre, avec le brun jaunâtre pour dominante ; ce ton est relevé çà et là de rouge profond ou de bleu verdâtre ; ces couleurs assez harmonieuses en elles-mêmes ont malheureusement perdu tout ce qu'elles avaient de frais, de clair, de spontané dans les œuvres antérieures. Elles sont devenues troubles et pâteuses, elles ont contracté quelque chose de vitreux qui s'aggravera encore dans les ouvrages suivants. Il ne faut pas s'approcher du tableau : les types fortement caractérisés deviennent trop grossiers et trop caricaturaux ; la négligence de la facture trop évidente.

On retrouve la même composition avec précisément les

mêmes figures à la Pinacothèque de Munich (N° 815). Le morceau est un peu plus petit et traité plutôt en largeur ; une partie du dessus a été supprimée. L'exemplaire de Munich est bien inférieur à celui de Mayence ; même sous le rapport du coloris, devenu encore plus grisâtre et bleuâtre.

L'Offrande au Temple du Musée de Dresde (N° 1012) est conçu dans le goût des deux ouvrages précités, quoiqu'il soit un peu antérieur à ceux-ci. Les couleurs y sont un peu plus claires, mais sans grande force. L'ensemble pêche par le goût.

Nombre d'œuvres religieuses peuvent se mettre au même rang. Citons en passant les *Miracles de St. Dominique* à Oldenbourg (N° 147), l'*Assomption de la Vierge* à l'École Terninck à Anvers, le *Crucifiement* de la cathédrale de Tournai, et un autre à celle de Bordeaux. Ce dernier provient de l'église Saint Gommaire de Lierre, où Descamps l'avait remarqué avant qu'il fût emporté, quelques années plus tard, par les Français.

A cette époque appartient sans conteste aussi un *Portrait d'homme* du Musée de Budapesth (N° 722). M. Hymans le tient pour le propre portrait du maître ; nous ignorons toutefois sur quelle preuve s'appuie cette conviction.

A l'époque dont nous nous occupons, le maître baissait et reculait visiblement. Après que son art se fût formé et réformé, après qu'il eût peint successivement ou simultanément les sujets les plus divers traités aussi de manières diverses, finalement son œil s'était affaibli, sa main lassée, et sans doute la joyeuse fantaisie créatrice l'avait-elle abandonné aussi depuis la mort de sa femme, survenue en 1659. Sa couleur devenait de plus en plus sourde ; il soignait de moins en moins les formes de ses personnages ; en un mot il ne semblait pouvoir ou vouloir mettre beaucoup de cœur à sa besogne.

A cette période de décadence appartient, croyons-nous, un tableau du château de la Résidence à Aschaffenbourg : *Saint Augustin instruisant un jeune homme dans la religion.* Le symbolisme de cette composition est bien alambiqué : figurez-vous le jeune homme allumant à un cœur embrasé la lampe de son intelligence ! La facture ne vaut guère mieux. En somme le tableau ne compte pas.

Le mauvais goût entraîna plus d'une fois le peintre jusqu'à l'inconvenance ; par exemple dans cette *Mise au tombeau* du Musée d'Anvers (N° 217), peinte pour l'église de l'abbaye du Saint Sauveur. Jacques Burckhardt la qualifia à bon droit de : « ein Bild vom scheusslichsten Effekt, hauptsächlich wegen der verkehrten Lage des Leichnahms. » (1)

En 1666 Jordaens peignit les trois grandes machines décoratives dont il fit hommage à l'Académie d'Anvers, récemment fondée, et qui se trouvent aujourd'hui au musée de la même ville. Le moins mauvais de ces morceaux est : *Les Beaux Arts protégés par le Commerce et l'Industrie* (N° 219). Le *Pégase ailé* (N° 218) et la *Loi humaine fondée sur la Loi divine* (N° 220) sont presque en dessous de toute critique. Les bruns jaunâtres et les ombres fumeuses ont décidément pris le dessus ; les formes manquent totalement de distinction ou elles deviennent réellement burlesques, comme c'est le cas par exemple pour le personnage d'Aäron dans le dernier morceau.

Deux autres grands ouvrages du même genre, mais plus pâles et plus jaunes encore, se trouvent au Musée de Gand : la *Femme adultère* et la *Réconciliation*, provenant tous deux de

(1) *Die Kunstwerke der Belgischen Städte.* Düsseldorf, 1842. P. 85.

l'abbaye Saint Pierre de la même ville. Il est possible que Jordaens ait appliqué de sa couleur sur ces toiles, mais en ce cas, mieux vaut nous taire que d'accabler le vieux maître au sujet d'une œuvre exécutée à l'heure de son déclin.

Il n'y aurait guère à dire plus de bien d'un certain nombre de tableaux collectionnés à Lille afin, dirait-on, d'inspirer aux profanes une horreur et un dégoût définitifs du seul nom de Jordaens. Nous voulons parler d'un *Christ et les Pharisiens* (N° 419), d'une *Fête des Rois* (N° 423), d'une *Suzanne et les Vieillards* (N° 424) et d'une *Bénédiction de Jacob* (N° 426).

D'après Woermann (1) deux morceaux de Jordaens se trouveraient dans une église de Séville : l'*Adoration* et la *Circoncision,* tous deux portant le millésime 1699. Ce seraient donc là les dernières œuvres datées du maître. Je ne les ai pas vues, mais je m'en rapporte à l'opinion que m'exprima le professeur Hulin, qui les range parmi les productions médiocres du maître.

* * *

Dans cette étude nous avons négligé autant que possible les œuvres apocryphes de Jordaens. Il convient pourtant de nous arrêter à une couple d'œuvres très méritoires en elles-mêmes, et dont l'attribution à Jordaens a pour ainsi dire été consacrée par la tradition.

Ainsi, *l'Allégorie de la Vanité terrestre* (Bruxelles N° 237) passe encore unanimement pour un Jordaens et nous est même donnée pour un modèle dans un genre que le maître ne cultiva que rarement, pour ne pas dire jamais. Je suis convaincu que Jordaens n'a peint ici que les figures, la tête

(1) Woltmann & Woermann, *Geschichte der Malerei,* III, p. 474.

de mort et peut-être les fruits qui se trouvent à droite, au bas du tableau. Les accessoires qui jouent précisément un rôle capital dans cette œuvre *accusent une toute autre main* que la sienne. L'exécution, quelque agréable qu'elle soit, est trop mesquine, trop prudente, trop dure pour le maître qui introduisit de si triomphales parties de nature-morte dans ses grandioses créations. A propos de ce tableau, le professeur Hulin mit en avant le nom de *Pieter Boel*, en visant surtout une œuvre de ce maître au Musée de Lille (N° 61).

Jordaens ne fut absolument pour rien dans le *Jésus et St. Jean enfants près de la Fontaine*, du Musée de Madrid (N° 1406). Cette robe blanche de l'enfant Jésus, cette robe éthérée, transparente, aux reflets de nacre, n'a jamais été peinte par Jordaens. Elle ferait plutôt songer à Rubens. D'ailleurs le sujet n'entrait pas dans le genre de Jordaens. Quant aux types, ils n'ont rien des siens.

Le Musée de Madrid est riche en Jordaens contestables; à tel point que le visiteur qui, sur la foi du catalogue comptait rencontrer de nombreuses œuvres du maître, éprouve une véritable déception. Le *Jugement de Salomon*, un morceau d'ailleurs très solide et très crânement enlevé (N° 1404) ne me semble pas avoir été peint par le maître à qui on l'attribue. Mais parmi toutes ces œuvres, c'est *Le Mariage mystique de Sainte Catherine* (N° 1405, Pl. XLVIII) qui me rendit le plus perplexe. Sur la foi de Waagen (1), Rooses (2), van den Branden (3), etc. j'avais fait reproduire ce tableau pour

---

(1) Zahn's *Jahrbücher f. Kunstwissenschaft*, I. p. 98.

(2) *Schilderschool*, page 553 et *Vlaamsche en Hollandsche Meesters in den Louvre*. p. 122.

(3) *Schilderschool*. p. 824.

illustrer la présente étude, avant de l'avoir vu autrement qu'en photographie. C'est une œuvre superbe qui ferait dans tous les cas honneur au maître. La femme vêtue d'une robe diaphane et d'un lourd manteau de brocard, est de toute beauté. Mais... je suis convaincu que ce tableau a été peint par VAN DYCK, ou bien en Italie (la femme a le type méridional très accusé), ou bien peu de temps après son retour à Anvers. Il n'y a pas moyen de reconnaître la moindre touche de Jordaens dans tout le morceau. Les créations de ce maître sont d'ailleurs si puissantes et si nombreuses qu'il est inutile de lui endosser la production d'autrui.

Plusieurs critiques persistent à attribuer à Jordaens un superbe *Portrait d'homme* appartenant à Mme André, de Paris, quoique ce portrait aît figuré à l'exposition van Dyck en 1899. A mon avis les organisateurs de cette exposition avaient raison en accueillant la dite œuvre comme un van Dyck. Certains détails feraient songer, il est vrai, à la manière de Jordaens; par exemple cette tête peinte si grassement et avec tant de crânerie. Mais l'arrière-plan n'a rien de jordaenesque. La colonne à droite est suspecte, et le satin de la toge présente des chatoiements et des reflets d'une aristocratie n'appartenant qu'au seul van Dyck.

Quoi qu'il en soit, ce tableau témoigne dans tous les cas de la grande analogie existant sous maints rapports entre les deux maîtres et qui donna souvent lieu à des confusions. Il est même assez piquant de constater semblables points de contact chez ces deux artistes si différents ! Jordaens se rapprochait certainement plus de Rubens que de van Dyck. Et pourtant jamais confusion ne s'est produite entre les deux premiers. Le contraste entre Jordaens et van Dyck va

presque jusqu'à l'antithèse et il arrive néanmoins que leur manière de peindre soit identique ! Jordaens avait six ans de plus que van Dyck. On peut donc admettre que celui-ci aura subi parfois l'influence de son aîné.

* * *

Nous avons constaté déjà incidemment les mérites de Jordaens comme dessinateur. Il ne dessina pas seulement des études pour ses tableaux mais, à la différence de la plupart de ses contemporains, il dessinait même pour le seul plaisir de dessiner. Pour ses dessins il recourait à tous les ustensiles et produits imaginables : crayon, craie noire et rouge, sépia, aquarelle. Il coloriait presque toujours ces dessins ; il les rehaussait parfois de couleurs si vives qu'il en faisait de véritables tableaux.

Il est presque superflu de nous arrêter à ces dessins après l'importante étude que M. Rooses leur a consacré. (1) Qu'il me soit permis toutefois de signaler au petit bonheur quelques morceaux rencontrés çà et là, et que M. Rooses n'avait pas mentionnés.

Au Cabinet des Estampes à Berlin existent une *tête de Triton,* dessinée au crayon ; une femme alitée (la mort de la Vierge ?), une manière d'esquisse brune relevée de carmin et de bleu ; un *Silène à la corbeille de fruits, Flore et un garçon sonnant de la trompe* (Zéphyr ?) sur papier bleuté rehaussé de bistre et de blanc, peut-être un modèle pour la gravure de Bolswert ; à Brunswick on rencontre un dessin légèrement teinté représentant une *Diane et Actéon ;* une *Figure de Christ (?)*

---

(1) *De Teekeningen der Vlaamsche meesters : Jordaens en andere historieschilders der XVIIe eeuw.* Onze Kunst, 1903, IIe semestre, p. 151.

et une sorte d'*Adoration;* au Louvre, un *Sacrifice d'Abraham,* une grande *Tête de Femme,* un *Ecce Homo,* une étude de *Deux Vaches* à l'aquarelle et un très joli dessin du *Satyre et du Paysan*, d'autant plus intéressant que la composition n'en ressemble à aucun des tableaux consacrés par Jordaens à ce sujet favori. Au revers de ce dessin sont deux figurines (Jésus et St. Jean?). La grande tête de Satyre à l'aquarelle me paraît due plutôt à un élève de Rubens. A Lille se trouve une *Madone à l'enfant Jésus et au perroquet*, dessin à la plume aquarellé; à Weimar le *Portrait d'une jeune femme* à la longue chevelure, etc. etc. Ceci, à titre de simple renseignement et toutes réserves faites, mon but n'étant pas de consacrer une étude spéciale à ces dessins.

Rappelons encore, en un mot, qu'en dehors de ses productions comme « waterscilder », métier qu'il exerça dans sa jeunesse, et dont rien ne subsiste, Jordaens exécuta de nombreux cartons pour tapisseries. Les collections impériales de Vienne possèdent de ces tapisseries, exécutées d'après les patrons de Jordaens, notamment une série de huit scènes villageoises auxquelles collabora Jan Fijt, et une autre de huit sujets aussi, représentant les leçons d'équitation données à Louis XIII, roi de France, et tissées par les tapissiers bruxellois Everard Leyniers et Henri Reydams. Une autre série, illustrant 8 proverbes, appartient au prince Schwarzenberg, en Bohême.

Jordaens fit aussi de l'eau-forte, mais il n'excella point dans ce genre. Nombre de catalogues et de lexiques qualifient Jordaens de « peintre et graveur », ce qui fait sourire quand on songe à ses très maigres essais à l'eau-forte. La gravure ne fut jamais pour lui qu'une fantaisie passagère; en 1652 il

employa quelques plaques, mais il faut croire que la « flânerie sur cuivre » ne lui plaisait guère car il jeta bientôt son attirail d'aqua-fortiste dans un coin; après quoi il n'en fut plus question.

Néamoins ses eaux-fortes demeurent intéressantes à plus d'un point de vue. M. Hymans nous apprend qu'il en grava neuf (1). Il ne m'a été donné d'en voir que huit, dont sept, renseignées par Hecquet (2), se trouvent aux cabinets d'estampes de Bruxelles ou d'Amsterdam et représentent : *La Fuite en Egypte, Jésus chassant les Vendeurs du Temple, la Descente de Croix, Mercure et Argus, l'Education de Jupiter, Junon et Io, Cacus et les vaches d'Hercule.* J'ai trouvé la huitième eau-forte, de plus petit format, dans le cabinet d'estampes de Berlin ; elle représente un assez original dessin de *Pan et la Syrinx*, à rapprocher du tableau de Bruxelles. Hecquet ne connaissait pas cette eau-forte, mais il en mentionne une autre comme étant *probablement* de Jordaens : *Saturne dévorant ses enfants*, que je n'ai pas vue. En comptant cette dernière on arriverait donc au chiffre neuf.

Toutes ont à peu près la même valeur. On y reconnaît la main du maître ; mais on constate immédiatement qu'il n'est pas très habile à se servir de la pointe et de l'acide. Il ne fit d'ailleurs aucun effort pour se perfectionner dans cet art. En somme les eaux-fortes de Jordaens représentent plutôt des curiosités que des œuvres d'art de haute valeur.

* *
*

Des innombrables graveurs qui ont travaillé d'après

---

(1) *Biographie nationale.*

(2) *Catalogue des Estampes gravées d'après Rubens,* etc. Paris, 1751.

Jordaens, nous ne nous occuperons que de ses contemporains. Les gravures exécutées d'après Jordaens au XVIIIe siècle et au commencement du XIXe sont en général de si médiocre aloi, qu'elles ne valent même pas d'être citées; quant aux reproductions d'aujourd'hui, l'énumération nous en entraînerait trop loin.

En nous bornant au XVIIe siècle, il convient de citer avant tout SCHELTIUS A BOLSWERT qui grava nombre de cuivres remarquables : un *Crucifiement* concordant dans les grandes lignes avec le tableau de l'École Terninck à Anvers ; une *Éducation de Jupiter*, d'après le tableau du Louvre ; un *Mercure et Argus* dans un vaste paysage, d'après le tableau de Lyon ; un *Satyre à la chèvre*, d'après le tableau d'Amsterdam ; les *Vieux chantent..*, d'après l'original du Musée d'Anvers, et encore un *Satyre à la corbeille de fruits*, *Cérès et Zéphyr* (?) dont il existe un dessin au Cabinet d'estampes de Berlin.

Ces gravures ne sont pas une reproduction entièrement exacte des originaux. Les figures principales demeurent ordinairement identiques, mais elles sont plus espacées et une plus grande importance est accordée au paysage. Tel est le cas, par exemple, pour *l'Education de Jupiter*, le *Mercure et Argus* et le *Satyre à la chèvre.*

MARINUS (Marin Robin) fut non moins heureux dans ses reproductions des œuvres de Jordaens. M. Hymans lui attribue la gravure non signée d'après le *Martyre de Sainte Apollonie* de l'église des Augustins à Anvers. Il grava en outre un *Christ devant Caïphe* et une *Adoration des Bergers*, avec personnages pris à mi-corps, tous deux d'après des originaux qui me sont inconnus.

P. DE JODE JR. grava, outre les portraits du maître

dont il a été question plus haut, une grande planche, assez dure, du fameux *Saint Martin,* une grande *Adoration des Bergers*, dont les motifs principaux sont empruntés au tableau du Musée d'Anvers, et enfin la composition assez déplaisante et saugrenue, mettant en scène un moine, une servante et un hibou dans un cadre lourdement orné.

P. Pontius burina une *Fuite en Egypte* et un *Comme chantent les vieux ;* Nic. Lauwers, un *Jupiter et Mercure chez Philémon et Baucis,* d'après un modèle inconnu ; et Vorsterman, un *Satyre et le Paysan,* reproduisant les principales figures du tableau de Budapesth.

Jacques Neefs signa diverses gravures d'après Jordaens : d'abord un *Berger et Bergère*, assez mièvre et presque à la van Dyck, d'après un modèle inconnu (ne concordant *en rien* avec un tableau traitant le même sujet, faussement attribué à Jordaens, et qui se trouve à Dulwich) ; d'assez faibles *Christ devant Caïphe* et *Christ devant Pilate,* et probablement aussi une satire non signée revêtue de cette inscription : *nosce te ipsum.* Enfin nous connaissons de lui un *Satyre et le Paysan* en partie conforme au tableau de Cassel, mais le satyre est tout à fait différent et donne à supposer que la gravure fut exécutée d'après une autre version de ce sujet cher au maître. Dans une des salles du rez-de-chaussée du très disparate Musée de Douai, dans le compartiment affecté à l'ethnographie, je découvris au-dessus d'une porte, un grand tableau attribué à Gilles van Tilborgh, et qui, pour autant que je puisse en juger, concorde assez bien avec la gravure en question. Je n'ai pu vérifier s'il s'agit d'une interprétation en peinture du cuivre de Neefs, ou d'une copie de l'original de Jordaens ; pris en lui-même ce tableau est d'ailleurs fort insignifiant.

*
* *

Dans cette étude des œuvres de Jordaens, je n'ai pas hésité à exprimer mon opinion sans ambages, et sans me préoccuper de celle d'autrui.

Il n'est possible d'estimer à sa complète valeur un maître de l'envergure de Jordaens, qu'en le jugeant tel qu'il est ; il est inutile de dissimuler ses défauts puisqu'ils sont compensés et bien au delà par ses mérites.

Il va de soi que cette critique demeure essentiellement subjective, et qu'à côté des opinions formulées en ces pages, il y aura place pour d'autres partant d'un autre point de vue esthétique.

Que l'on prenne donc mes avis pour ce qu'ils valent ; j'avouerai que le nombre d'ouvrages du maître que j'admire sans réserve et dans lesquels je trouve le vrai et le meilleur Jordaens, est relativement restreint ; nombre de ses productions ne me satisfirent point, il en est même qui me rebutèrent. Libre à chacun après cela d'accorder son admiration à ce qui ne m'en inspira point, et de se former un jugement personnel tout à fait affranchi de mes préférences !

Si en fermant ce livre, le lecteur éprouve le désir de voir et d'étudier Jordaens par ses propres yeux, j'estime que mon modeste ouvrage aura peut-être contribué à la renommée et à la gloire du grand peintre.



IMPRIMERIE
J.-E. BUSCHMANN
ANVERS.

